MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
31761 06456 1137

Nohl, Ludvig
Beethoven

ML
410
B4N84

20 Pfennig. 0.24 R.-W.

iversal-Bibliothek

1181

Musiker-Biographien.

Zweiter Band:

Beethoven.

Von

Ludwig Nohl.

Leipzig.
Verlag von Philipp Reclam jun.

ndige Verzeichnisse der Universal-Bibliothek sind durch jede Buchhandlung stets gratis zu beziehen.

Das singende Deutschland.

Album der beliebtesten Arien, Lieder und Romanzen

der Componisten Bach. Beethoven. Bellini. Boieldieu. Chopin. Curschmann. Gluck. Händel. Haydn. Lortzing. Mendelssohn-Bartholdy. Mozart. Rossini. Schubert. Stradella. Weber.

Neue Ausgabe. Bearbeitet von Prof. Dr. Herm. Langer.

Preis 3 M. — In Leinen geb. 4 M.

Opern-Bibliothek.

Vollständige Klavier-Auszüge mit deutschem Text.

Preis einer Oper 2 Mark.

Auber, Die Braut. – Maurer und Schlosser.*) — Der Schnee. — Die Stumme von Portici.*)

Bellini, Nachtwandlerin.*) — Norma.*)

Boieldieu, Johann von Paris.*) — Die weisse Dame.*)

Cherubini, Medea. — Der Wasserträger.*)

Cimarosa, Die heimliche Ehe.

Donizetti, Lucia v. Lammermoor.*)

Herold, Zampa.*)

Himmel, Fanchon.

Kauer, Das Donauweibchen.

Méhul, Joseph.*)

Mozart, Entführung a. d. Serail.*) — Cosi fan tutte. — Don Juan.*) Figaro's Hochzeit.*) – Idomeneo. — Titus. — Die Zauberflöte.*)

Rossini, Der Barbier v. Sevilla.*) — Othello. — Tancred.

Schenk, Der Dorfbarbier. (Mit vollständigem Dialog.)

Weber, Der Freischütz.*) (Mit vollständigem Dialog.) — Preciosa. (Mit vollständigem Dialog.)

Weigl, Die Schweizerfamilie.

Winter, Das unterbrochene Opferfest.

*) Das vollständige Opernbuch ist im gleichen Verlage für 20 Pf. erschienen.

Deutsches Lieder-Lexikon.

Eine Sammlung von 976 der beliebtesten Lieder und Gesänge des deutschen Volkes. Mit Begleitung des Pianoforte. Von Aug. Härtel.

Preis 6 M. — In Leinen geb. 7 M.

Vollständige Klavier-Auszüge.

Mit der Scenenfolge und den Stichworten herausgegeben von

CARL FRIEDR. WITTMANN.

Angely, Das Fest der Handwerker.
—, Die Hasen in der Hasenhaide.
—, List und Phlegma.
—, Paris in Pommern.

Baumann, D. Verspr. hint. Herd.

Conradi, An der Mosel.
—, Doktor Peschke.

Doebber, Dolcetta.

Dreyer, Der Bergfex.

Fiebach, Bei frommen Hirten.

Kudell, Vroni.

Konr. Kreutzer, D. Verschwender

Müller, Lumpacivagabundus.

Raeder, Robert und Bertram.

Stiegmann, Guten Morgen Herr Fischer!

Stiegmann, Hans und Hanne.

Preis eines Klavier-Auszugs elegant cartonnirt 1 Mark 50 Pf.

rl14.B
3415
Yno

Musiker-Biographien.

Zweiter Band:

Beethoven.

Von

Ludwig Nohl.

H. 6710 4
21. 10. 47

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

ML
410
B4N84

Alle Rechte zur Herausgabe von Ueberſetzungen behält der Verfaſſer ſich vor.

Biographie Beethovens

von

Ludwig Nohl.

„Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister!“

Die Musik, so sehr sie die populärste aller Künste ist und jede Brust mit wehmuthsvoller Freude erfüllt, ja selbst bloße Sinnenwesen zu freudigem Aufzucken durchbebt, ist doch in ihren letzten Erzeugnissen ein seltsam vornehm abgeschlossenes Wesen, und nicht ohne Grund verlangt man Bildung und Vorübung, ja Anlage und Entwicklung für die Aufnahme ihrer Geheimnisse. „Von seinesgleichen will man mit dem Verstande gehört sein, Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen", so ungefähr sagte Beethoven selbst, und wir wissen, wie langsam des größten Symphonikers Werke sich allgemein Gehör und Anerkennung errungen haben.

Und dennoch, wer kennt heute nicht den Namen Beethoven! — Und wen erfüllt nicht, wenn ihm ein Werk dieses Heroen entgegentritt, auch sogleich die Ahnung einer erhabenen allwaltenden Macht, die aus den tiefsten Quellen alles Lebens stammt! Mit dem Gefühl einer geheimen Verehrung ergreift uns schon der bloße Name, und wir glauben gern, wenn berichtet wird, daß vor der von Gestalt zwar kleinen, aber in ihrer gedrungenen Kraft dennoch imponierenden Erscheinung mit der vorwärts strebenden Haltung und dem aufgerichteten Haupt mit wallendem Haar und fast stechendem Blick selbst der Fremde in einer gewissen Ehrfurchtsscheu zurückwich. Jene beiden Kohlenbrenner aber hielten sogar in einem Hohlweg ihr schwerbeladenes Fuhrwerk an, als ihnen der in der ganzen Umgebung Wiens wohlbekannte „kraupete Musikant" begegnete, der sinnend stand und summend weiterging, wenn er so bienengleich von Sonnenaufgang an in der Natur umherschweifte und das Notirbuch in Händen hielt, von dem er wie Jeanne d'Arc sagte: „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen!"

Was diese Männer des Volks mit unwillkürlichem Respect vor der Würde ergriff, die diese ganze Erscheinung umfloß, ergreift uns bei Nennung seines Namens, wie viel mehr beim Anhören seiner Musik! Hier ist, das fühlen wir, der Geist thätig, der alle Welt belebt und erhält und stets neues Leben schafft. Selbst dem Laien hallt aus diesen hohen Schöpfungen die Gewißheit des Waltens des schöpferischen Geistes entgegen und ertönen diese Laute als die Stimmen der tiefsten Menschenbrust, die das allgemeine Weh- und Wonneweſen unseres Geschlechts im Innersten getheilt hat. Es überkommt uns die sichere Ueberzeugung, daß der hier spricht, uns wirklich etwas zu sagen hat und zwar von unserem eigenen Leben, weil er, was wir Alle fühlen und leben, tiefer fühlte und lebte als wir Andern, und alles was wir lieben und leiden, tiefer liebte und litt als sonst die Staubgebornen. Durchaus tritt uns hier ein Mann entgegen, der an Gemüth wie an Geisteskraft wirklich groß war und uns zu einem erhabenen Vorbilde werden konnte, weil er das Leben wie das künstlerische Schaffen ernst nahm und es sich zur Pflicht machte, „für sich nicht, nur für Andere Mensch zu sein." Es ist der hohe Grad selbstverläugnungsvoller Kraft, was aus dieser Künstlererscheinung hervorstrahlt und uns selbst wieder erhebt. Hier wurden, wie nur je bei einem großen Künstler, die Aufgaben des Lebens mit der gleichen Treue erfaßt wie die der Kunst. Sein Leben ist völlig auch die Grundlage seines Schaffens: der große Künstler floß aus dem großen Menschen. Wenn irgendwo, so deckt hier die Darstellung des Lebens auch in einer solchen bloß überschauenden Skizze die inneren Quellen des künstlerischen Schaffens selbst auf, und wir werden erkennen, was sich hier darstellt, es ist ein Stück Geschichte des höheren geistigen Lebens unserer Zeit und der Menschheit.

1. Die Jugend und die erste Schaffenszeit.

(1770—94.)

Ludwig van Beethoven ward am 17. Dezember 1770 in Bonn — getauft. Nur dieses, der Tag der Taufe, ist uns festgestellt, und so hat man den 17. Dezember zugleich als den Geburtstag gelten zu lassen.

Sein Vater Johann van Beethoven war kurfürstlicher Capellsänger in Bonn. Doch stammte die Familie aus den Niederlanden. Erst der Großvater war (1732) nach Bonn gekommen, nachdem er als Knabe wegen eines Streites eigenwillig das Elternhaus verlassen hatte. Er hatte sich als Baßsänger in Kirche und Theater hervorgethan und war so 1763 kurfürstlicher Hofcapellmeister geworden. Auch sonst hatten ihm Fleiß und Ordnung einen wohlbestellten Hausstand und ein persönliches Ansehen begründet. Ein kleiner Weinhandel erlaubte ihm „sich eher zu rühren." Doch trug eben dieser Nebenbetrieb bei, sein eigenes Glück wie das seines Sohnes zu untergraben. Seine Frau Josepha Poll verfiel dem Laster des Trunkes und mußte zuletzt nach Köln in ein Kloster gethan werden. Und leider theilte diesen Fehler der einzige überlebende Sohn, — „Johann van Beethoven verstand sich schon früh gut auf die Weinproben", sagt der Bericht seiner Jugendgespielen, — und bald nahm die üble Schwäche so überhand, daß eine tiefe Störung des Hauswesens eintrat und schließlich gar Amtsentsetzung folgte. Beethovens Jugendfreund Stephan von Breuning sah selbst einmal, wie er den trunkenen Vater auf offener Straße aus den Händen der Polizei befreite.

Hier haben wir nun sogleich den Einblick in eine Jugendzeit, die Beethovens Geistes- und Gemüthskraft hart erprobte. Denn nach der angesehenen Stellung des Großvaters und durch seine eigene frühe Anstellung als kurfürstlicher Hoforganist wie die bedeutende Entwicklung seines Talentes

genoß Beethoven frühe den Umgang der besseren Gesellschaft und wirkte als Künstler in den Familien des Adels wie bei Hofe. Doch wird berichtet, daß es stets mit der größten Zartheit geschah, wenn sie, er und seine zwei jüngeren Brüder, den Vater ins Haus zurückzubringen suchten, und niemals hören wir ein hartes Wort über den Mann, der seine Jugend zu einer so schweren gemacht, ja ein solches von einem Dritten machte ihn geradezu böse. Allein die Verschlossenheit und eine gewisse Trotzigkeit seines Jugend- und Mannesweſens müssen doch auf solche frühen herben Erfahrungen zurückgeführt werden.

Und wer kennt die Verwickelungen, die hier das Unheil überhand nehmen ließen! Denn wenn es gleich heißt: „Johann van Beethoven hatte einen flüchtigen Geist", so wissen doch auch diese Jugendgespielen von seinem Charakter nichts Schlimmes zu sagen. Nur Jähzorn und Halsstarrigkeit scheinen sein altniederländisches Erbtheil gewesen zu sein, und dieses zeigte in reichlichem Maße auch unser Meister. Doch während der Großvater sich zu so guter Stellung aufgeschwungen und stets eine solche Haltung zu bewahren gewußt hatte, daß Beethoven ihn förmlich als ein Vorbild seines Lebens nehmen und als von einem „Ehrenmanne" noch später gern von ihm sprechen konnte, brachte es sein Vater nicht über den geringbesoldeten Capellsänger. Und nicht einmal diesem Stande entsprach die Wahl seiner Frau.

Magdalena Kewerich aus Ehrenbreitstein, eine „hübsche schlanke Person", die einige Zeit als Kammerjungfer bei vornehmen Herrschaften gedient hatte und schon mit neunzehn Jahren die Wittwe eines kurtrierschen Leibkammerdieners war, wurde 1763 Johann van Beethovens Frau. Da nun diese Heirath nicht nach des Hofcapellmeisters Sinn sein konnte, so zog der Sohn, der bisher mit dem vereinsamten Vater zusammen gewohnt hatte, in ein Nebengebäude des Hauses Nr. 515 der Bonngasse, welches also Beethovens Geburtshaus ward.

Vermögen besaß die junge Frau ebenfalls nicht, und so trat, nachdem ziemlich rasch mehrere Kinder gekommen waren, von denen der 1774 geborene Karl und der 1776 geborene Johann eine Rolle in Beethovens Leben spielen, bald materielle Bedrängniß ein. Anfangs hatte der wohlhabende Großvater nachgeholfen, und seine stattliche Gestalt im rothen Rock, mit dem großen Kopf und den „dicken Augen" blieb bei dem Knaben Ludwig, der mit der größten Innigkeit an ihm gehangen, auch tief haften, obwol er erst drei Jahre zählte, als der Großvater starb. Bei zunehmender Bedrängniß machte der Vater einige Gesuche um Aufbesserung. Allein seine nur „ziemliche" Aufführung und seine „abgängige" Stimme ließen sie fehlschlagen. So suchte er sich denn mit Unterrichtgeben weiter zu helfen und wirkte auch im Theater mit, denn er spielte zugleich Violine. Doch bald verschlangen Krankheiten auch die immerhin nicht bedeutende Erbschaft: die Glas- und Porzellanschränke wanderten nebst dem Silberservice und der Leinwand, „die man durch einen Ring hätte ziehen können", eins nach dem andern zum Trödler, und die Noth selbst konnte wieder den Vater nur mehr seiner Schwäche verfallen lassen.

Doch eines stand von früh an als ein Hoffnungsstern an dem trüben Himmel seiner Existenz: das Talent seines Sohnes Ludwig. Denn dasselbe zeigte sich ebenfalls bereits in erster Kindheit und konnte dem Vater, der selbst immerhin ein „guter Musiker" war, am wenigsten entgehen. Und wenn er auch selbst den vollen Erfolg hier nicht mehr erleben sollte, es war in der That dieses Talent, durch welches späterhin einzig die Familie vor dem Untergang gerettet und ihr Name sogar wieder zu hellem Klange erhoben werden sollte. Denn als zumal nach der Geburt jenes jüngsten Bruders und einer kleinen bald verstorbenen Schwester die Verhältnisse sich stets mehr zerrütteten, verfiel der Vater darauf den Sohn gleich dem kleinen Mozart, der kurz zuvor auch in Bonn gewesen war, zu einem Wunderkinde

heranzubilden, um dann auf Reisen mit ihm die so sehr bedurften weiteren Existenzmittel zu gewinnen. So ward denn der Knabe mit Ernst angehalten Clavier und bald auch Violine zu spielen. Und es muß bei diesen täglichen Uebungen härter zugegangen sein, als zu einer regelrechten Ausbildung erforderlich ist. Denn er wurde sogar vom Spielen mit den Kindern weggeholt, und die Jugendfreunde sahen ihn auf einem Bänkchen vor dem Claviere stehen und weinend seine Aufgaben üben. Auch Strafen fehlten nicht und selbst mahnende Freunde brachten den Vater nicht von solcher unerbittlichen Strenge ab. Doch ward der Zweck erreicht, und die anhaltende und regelmäßige Uebung legte den Grund zu einer Fertigkeit, die ihn schon als siebenjährigen Knaben vor die Oeffentlichkeit führte. In einer Kölner Zeitung kündete der Vater an, daß am 26. März (Beethovens Todestag!) 1778, „sein Söhnchen von 6 Jahren mit verschiedenen Clavierconcerten die Ehre haben werde aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichele, um so mehr, da er zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt habe." Der Knabe ward, damit das Wunder um so größer sei, um ein Jahr jünger gemacht, und dies erzeugte in ihm selbst einen Irrthum über sein Alter, der noch den nahezu Vierzigjährigen täuschte.

Ueber seine weiteren Jugendlehrer können wir uns kurz fassen. Seine Schule war vorzugsweise die Noth des Lebens, die ihn seine Kunst treiben und üben hieß, um sie zu beherrschen und mit ihr in der Welt vorwärts zu kommen. Außer dem Vater unterrichtete den achtjährigen Knaben ein Jahr lang der Sänger Tobias Pfeiffer, der bei Beethovens in Kost und Logis war. Er war ein fertiger Clavierspieler und Beethoven erkannte ihn auch dadurch als einen seiner Hauptlehrer an, daß er ihm noch von Wien aus Unterstützung zukommen ließ. Wie jedoch dieser Unterricht und das Leben im Beethoven'schen Hause beschaffen war,

erkennt man aus der Erinnerung der Hausgenossen, daß wenn Pfeiffer oft spät in der Nacht mit dem Vater von dem Wirthshause kam, der kleine Ludwig noch aus dem Bette geholt und bis zum frühen Morgen am Clavier gehalten ward. Dagegen war der Erfolg dieser Unterrichtung bereits ein solcher, daß wenn der Knabe mit seinem Lehrer, der auch Flöte blies, zusammen „variirte", die Leute draußen stehen blieben und die schöne Musik lobten. Im Jahre 1781 finden wir den zehnjährigen Ludwig denn auch mit seiner Mutter auf einer Reise nach Holland, wo er in großen Häusern spielte und die Leute durch seine Fertigkeit in Erstaunen setzte. Doch muß es mit dem Ertrag der Reise nicht ebenso gut gestanden sein. Denn auf eine Frage antwortete der Knabe: „Die Holländer, das sind Pfennigfuchser, ich werde Holland nimmermehr besuchen."

Derweilen war es nun auch an das Orgelspiel gegangen, und ein Bruder Willibald im nahen Franziskanerkloster führte ihn darin bald soweit, daß er beim Gottesdienst als Gehülfe gebraucht werden konnte. Seine Hauptlehrer in dieser Kunst waren aber zunächst der alte kurfürstliche Hoforganist van den Eeden und dann dessen Nachfolger Christian Gottlob Neefe. Der letztere hat auch in der Composition den ersten entscheidenden Einfluß auf Beethoven geübt, und er selbst dankte ihm später „für den guten Rath bei dem Weiterkommen in seiner göttlichen Kunst". „Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran," schließt der Brief. Er stammte aus Sachsen und stand so einerseits auf der Grundlage der norddeutschen Organistenkunst, hatte aber andrerseits in der Composition die Richtung der neuen Ph. E. Bach'schen Sonate genommen und war außerdem durch allgemeine geistige Bildung und gefälligere künstlerische Form ausgezeichnet. Schon im Jahre 1782 konnte er den elfjährigen Knaben als seinen „Vicar" annehmen und ihm so die Anwartschaft auf die Hoforganistenstelle selbst verschaffen.

Von ihm stammt denn auch der erste öffentliche Bericht über Beethoven, und hier erfahren wir, daß die Hauptgrundlage dieses Unterrichtes Bach's Wohltemperirtes Clavier, jenes „Non plus ultra" der Contrapunctik wie der Technik war. Die Bach'schen Fugen waren es daher auch, durch deren ausgezeichneten Vortrag er sich später in Wien zuerst seinen Ruf verschaffte. Aber auch der Compositionsunterricht trug seine Früchte und ein Heft Variationen über einen Marsch wie drei Sonaten erschienen schon damals im Druck.

„Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte, er würde gewiß ein zweiter Mozart werden," hatte Neefe schon in jenem Bericht von 1783 geschrieben. Bald nachher war dann die Ausbildung des „Genies" auch auf anderen Gebieten vorgegangen: der 12jährige Organistenvicar hatte gar, wenn Neefe verhindert war, die Proben im Theater zu leiten, und dieses brachte damals, wie wir noch sehen werden, auch in Bonn die besten Stücke der Zeit. So gewannen die künstlerische Anschauung und die technische Fertigkeit einen stets weiteren Umkreis, und es existirt schon aus diesen frühen Jahren eine Anekdote, wonach er als Hoforganist, — denn dies war er schon 1784, mit dreizehn Jahren! — einmal beim Gottesdienste den sehr tonfesten kurfürstlichen Sänger Heller durch seine kühnen Ausweichungen ganz aus dem Tone geworfen. Der Kurfürst untersagte wol für die Zukunft „derlei Geniestreiche", war aber wie sein Capellmeister Luchesi von der außerordentlichen Befähigung des jungen Mannes ganz überrascht.

Solche Erfahrungen mochten denn Anlaß sein, daß man an den Unterricht eines wirklichen Großmeisters für ihn dachte, und in der That finden wir im Frühjahr 1787 den Bonner Hoforganisten bei Mozart in Wien.

Die kleine Gestalt, zwar kräftig, aber „fast plump organisirt von Körper" und mit einer stumpfen runden Nase, konnte beim ersten Anblick wenig Eindruck machen. Mozart

belobte das Vorgetragene, das er für ein eingelerntes Paradestück hielt, etwas kühl, worauf ihn aber Beethoven um ein Thema zum Phantasiren bat und dann so spielte, daß Mozart lebhaft ausrief: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ Gleichwol war von Unterrichtung nicht viel die Rede. Mozart stack zu tief in der Composition des Don Juan und mancherlei herben Erlebnissen, so daß er ihm nur wenig vorgespielt und nur einige Stunden gegeben hat. Zudem rief den jungen Mann die heftige Erkrankung der Mutter schon nach wenig Wochen in die Heimat zurück, und hier harrten seiner weitere Schicksalsschläge: die gute Mutter starb und des Vaters Schwäche nahm eben dann so überhand, daß er bald nachher seines Amtes entsetzt werden mußte. Dadurch ward dem ältesten Sohne die Pflicht auferlegt, seine beiden jüngern Brüder zu erhalten und zu erziehen.

War nun dies in der That eine harte Schule des Lebens, die aber andrerseits dazu diente, seinem Charakter jenen ehernen Halt zu geben, der ihn auch in den schwersten Prüfungen nicht untergehen ließ, so gewann der Aufenthalt in Bonn fortan für ihn fast die gleichen Vortheile, die er in der musikalischen Großstadt Wien gesucht hatte. Denn Maximilian Franz, aus der „Biographie Mozarts“ (Nr. 1121) als dessen Freund und Beschützer bekannt und seit dem Jahre 1784 Kurfürst von Köln, gehörte zu jenen edlen Fürsten des vorigen Jahrhunderts, die ihre Residenz zu einer Stätte jeder schönen Bildung und namentlich der ernsteren Kunstpflege machten.

Als jüngster Sohn Maria Theresias hatte er die sorgfältige Erziehung dieses Kaiserhauses gewonnen und besaß an Joseph II. das beste Vorbild. Seinen geistlichen Beruf erfaßte er mit Ernst, ebenso seine Regentenpflicht. Dem Wesen und Treiben der „großen Pfaffengasse am Rhein“ war er ebenso abhold wie dem verrotteten Zustande, in dem seine verschwenderischen Vorgänger das Land hinter-

lassen hatten. Ueberallhin strebte er Ordnung und neues Gedeihen zu bringen. Es wehte ein frischer Wind durch das ganze Leben der kleinen Residenz, solange er dort war. Er war selbst noch jung, ein Dreißiger, und hatte seine Sitten. „Man war vielleicht bisher gewohnt unter Köln sich ein Land der Finsterniß zu denken, man wird aber ganz anderer Meinung, wenn man an den Hof des Kurfürsten kommt", sagt ein gleichzeitiger Bericht von „diesem menschlichsten und besten Fürsten". Besonders die Capellisten, unter welche wir uns also auch diesen jungen Hoforganisten begriffen denken müssen, seien ganz aufgeklärte, gesund denkende Männer von einem sehr eleganten Ton und Benehmen.

Der Kurfürst hatte 1786 die Universität eröffnet und begründete ein öffentliches Lesezimmer, das er auch selbst ungenirt besuchte. „Alle diese Anstalten huldigten in meinem Auge einem unbekannten Genius der Menschheit und mein Gemüth ahnte zum ersten Male die Hoheit der Wissenschaft," sagt der Maler Gerhard Kügelgen, ein Landsmann Beethovens von damals, und sollte dieser selbst anders empfunden haben? Die ausschließliche Hinleitung auf den musikalischen Unterricht freilich hatte seine Schulbildung wenig vorschreiten lassen: schon das Rechnen ward ihm durchs ganze Leben schwer, und ebenso lag er mit der Orthographie stets mehr im Streit, als selbst jene Zeit vertrug. Etwas Latein und Französisch hatte er gelernt. Allein jener Hauch einer edleren Geistesbildung, der damals Bonn durchzog und durch den nahen Verkehr mit den gebildetsten Männern der Stadt auch ihn lebendig berührte, führte ihn schon früh auch in dieser Hinsicht auf Höhen, die andere Künstler und gar Musiker jener Zeit gar nicht kannten, die aber ihm stets mehr ein neues Schaffensgebiet für seine Kunst eröffneten. Denn so sehr auch solche ernste und vielseitige geistige Beschäftigung ihm seitdem stets ein unentbehrliches Bedürfen war und er, wie er später selbst sagt, „ohne auch

im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, sich von Kindheit an bestrebte, den Sinn der Bessern und Weisen jedes Zeitalters zu fassen," so blieb, wie ebenfalls Kügelgen von sich sagt, „doch sein Herz liebevoll der Kunst zugewandt". Und gerade seine Kunst ward damals in Bonn in der That mit Ernst und Hingebung gepflegt.

„Der Kurfürst ist nicht nur selbst Spieler, sondern auch enthusiastischer Liebhaber der Tonkunst. Es scheint, als könne er sich nicht satt hören. Im Concert war er — Er nur der aufmerksamste Zuhörer", sagt der Zeitbericht oben. Die musikalische Bildung der Kinder Maria Theresias war gleichfalls tüchtig und in Wien stand ja eben damals diese Kunst in höchster Blüte: Gluck, Haydn, Mozart wirkten dort miteinander. So ward im Cabinet zu Bonn nur gute Musik gemacht, und daß dabei der ausgezeichnete Clavierspieler Ludwig van Beethoven mit thätig war, versteht sich bei einem Fürsten, der Mozart kannte und liebte, von selbst.

Aber auch die Capelle und das Theater wurden mit wahrhaft künstlerischer Achtung bedacht, sobald nur die Wiederherstellung der verkommenen Regierungszustände dazu Muße und Mittel ließen. Bereits 1784 hatte Max Franz die Capelle constituirt, in der der junge Hoforganist bald ebenfalls als Bratschist mitwirkte und die den Geiger Ries und den Hornist Simrock enthielt, welche in Beethovens Leben ihre Stelle einnehmen. Ein Jahr darauf ist eine Truppe in Bonn, die neben italienischen Opern und französischen Singspielen Gluck's Alceste und Orpheus gibt. Dann kam auch jener geistvolle Großmann hin, der in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst einen Namen hat und auch vor allem Dramen brachte. Sein Repertoire umfaßte Shakspeare, Lessing, Schiller, Goethe, die also Beethoven schon früh auch auf der Bühne kennen lernte. Im Jahre 1788 aber begründete Max Franz ein eigenes Nationaltheater, und jetzt beginnt eine Blütezeit für dramatische Poesie und Musik, die Bonn unmittelbar

neben Mannheim, Wien und Weimar stellt und unserem Beethoven die hohe Schule seines Könnens bereitete. Das Orchester gewann Männer wie Andreas und Bernhard Romberg und Anton Reicha, jenen später so berühmten Theoretiker, der damals Beethovens innigster Freund und Kunstgenosse war, das Theater Darsteller, von denen später manche Deutschland mit ihrem Ruhm erfüllten, und es erschienen nun dramatische Werke jedes Styles: Martins Baum der Diana neben Mozarts Entführung, Salieris Grotte des Trophonius neben Dittersdorfs Doctor und Apotheker und Rothkäppchen, Glucks Pilgrime von Mekka neben Paisiellos König Theodor, dann vor allem der Don Juan, — „die Musik gefiel den Kennern sehr," — und Figaro's Hochzeit: „gefiel ungemein, Sänger und Orchester wetteiferten mit einander dieser schönen Oper Genüge zu thun". „Die Stärke des hiesigen Theaters besteht in der Oper", sagt einfach und bezeichnend ein Bericht jener Tage.

Dieses stete Schauen von „Gestalten in Tönen" war allein schon von entscheidendem Werth für die Entwicklung eines Künstlers, der gerade in der Instrumentalmusik ebenfalls solches poetisches und geradezu dramatisches Leben entzaubern sollte. Allein wir hören, daß seine Gewalt in dieser Darstellung des individuellsten Daseins schon damals so groß war, daß ihm bei dem so beliebten Phantasiren häufig aufgegeben ward „den Charakter irgend einer bekannten Person zu schildern". Und doch bot dem spätern größten Symphoniker gerade eine auszeichnende Besonderheit dieses Bonner Orchesters auch noch ein besonders fruchtbares Element seiner Entwicklung. Schon durch den ehemaligen Capellmeister Mattioli, einen „Mann voll Feuer und lebhaften und feinen Gefühls", der von Gluck die Accentuation und Declamation des Orchesters erlernt hatte, war jene „genaueste Beobachtung des Forte und Piano oder des musikalischen Licht und Schattens" in die Bonner Capelle eingeführt worden, und man stellte ihn im „musikalischen

Enthusiasmus" sogar über jenen aus Mozarts Leben bekannten Mannheimer Cannabich, der diese Vortragsart in Deutschland begründet hatte. Ihm war der Concertmeister Joseph Reicha gefolgt, unter dessen energischer Leitung das Bonner Orchester erst seine eigentliche Blüte gewann. Im Herbst 1791 nun befand sich diese ganze Capelle in Mergentheim, dem Sitz des deutschen Ordens, dessen Hochmeister Max Franz war, und von dort besitzen wir denn einen Bericht über dieselbe, der uns eine willkommene Einsicht in Beethovens Lehrjahre gibt.

Schon ein Octett von Bläsern dieser Capelle imponirte dem Berichterstatter gar sehr. Er nennt diese acht Spieler Meister, die besonders im Tragen des Tons einen hohen Grad von Wahrheit und Vollkommenheit erreicht hätten. Wer wird da nicht an Beethovens köstliches Septett (Op. 20) erinnert. Aber Ries, „der an der Seite Cannabichs steht", wie wußte er erst durch seinen kräftigen und sichern Bogenstrich im Orchester Allen Geist und Leben zu geben! „Eine solche genaue Beobachtung des Piano, des Forte, des Rinforzando, eine solche Schwellung und allmähliche Anwachsung des Tones und dann wieder ein Sinkenlassen desselben von der höchsten Stärke bis zum leisesten Hauch, dies hörte man ehemals nur in Mannheim", heißt es hier. Dabei sehen wir an Bernhard Rombergs Spiel das „Vollkommene des Ausdrucks, die feinen Nüancen der Empfindung, die gerade aufs Herz wirken", an seinem Vetter Andreas das „Geschmackvolle des Vortrags" und seine Kunst der „musikalischen Malerei" rühmen. Kein Wunder, daß im Verein und Wettstreit mit solchen Künstlern sich Beethovens Genius stets tiefer entwickelte! Der beinahe unerschöpfliche Reichthum seiner Ideen, die ganz eigene Art des Ausdrucks seines Spiels und vor allem das Sprechende, Bedeutende, Ausdrucksvolle seiner Phantasie wird hervorgehoben. „Ich wüßte nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte, selbst die sämmt

lichen vortrefflichen Spieler dieser Capelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt, nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche," schließt es hier.

So haben wir seine technische Schulung durch Vorbild und Uebung auf Orgel und Clavier, auf Theater und Orchester gesehen, und alles ward ihm obendrein eine Schule des Componisten. Denn Haydn und Mozart waren dieser Capelle geläufig wie uns Heutigen Beethoven. Und wie tief und innig er besonders Mozart erfaßte, erfahren wir aus einer kleinen Begebenheit mit John Cramer, dem einzigen Clavierspieler, den er selbst als „ausgezeichnet" lobte. Es war im Jahre 1799, wo sie miteinander im Augarten in Wien spazieren gingen und dabei Mozarts Concert in C-moll hörten. „Cramer, Cramer! wir werden niemals im Stande sein, etwas Aehnliches zu machen," rief er bei dem so einfach schönen Motiv gegen Ende des Stückes aus. „Nur er ist der Bescheidene", hieß es auch oben, und dies führt uns denn zuletzt noch auf die wenigen aber schönen rein menschlichen Gaben, die das Jugendleben in Bonn ihm ebenfalls fürs Leben spendete.

Da war die Hofräthin von Breuning mit ihren vier Kindern, die nur wenig jünger waren als unser Hoforganist. Die Schülerschaft bei Ries hatte ihn mit jenem Sohne Stephan zusammengeführt und er war früh selbst Clavierlehrer im Hause. Wie tief Beethoven sich vereinsamt fühlte, als nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden seine gute Mutter gestorben war, sagt er in dem ersten der Briefe, die uns erhalten sind: „Sie war mir eine so gute liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin. O wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte! Und er wurde gehört und wem kann ich ihn jetzt sagen? Den stummen ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt?" Frau von Breuning ward ihm eine zweite Mutter. „In diesem Hause herrschte bei allem jugendlichen

Muthwillen ein ungezwungener gebildeter Ton. Christoph versuchte sich früh in kleinen Gedichten, was bei Stephan viel später, aber nicht ohne Glück geschah. Hausfreunde zeichneten sich durch gesellige Unterhaltung aus, welche das Nützliche mit dem Angenehmen verband. Beethoven wurde bald als Kind des Hauses behandelt, er brachte nicht nur den größten Theil des Tages, sondern selbst manche Nacht dort zu. Hier fühlte er sich frei, hier bewegte er sich mit Leichtigkeit, alles wirkte zusammen, um ihn hier heiter zu stimmen und seinen Geist zu entwickeln," so erzählt Dr. Wegeler, der spätere Mann der Tochter Eleonore (Lorchen), die selbst eine Schülerin Beethovens war. Und wenn er hinzufügt, hier habe Beethoven auch die erste Bekanntschaft mit der deutschen Literatur gemacht, sowie seine erste gesellschaftliche Bildung erhalten, so erkennen wir ganz die Bedeutung dieser Familienfreundschaft, die denn auch, wie wir noch sehen werden, ein ganzes langes Leben nicht aufhob.

Anmuthiges Liebesspiel blieb solchem Verkehre auch nicht fern. Wegeler nennt uns zwei junge Damen, deren eine, eine schöne, lebhafte Blondine und von freundlicher Art, Jeannette d'Honrath von Köln, oft bei Breunings war.

„Mich heute noch von dir zu trennen,
Und dieses nicht verhindern können,
Ist zu empfindlich für mein Herz!"

sang sie neckisch dem jungen Künstler entgegen. Denn sein begünstigter Nebenbuhler war ein österreichischer Hauptmann Greth, dessen Namen wir noch 1823 in den Conversationsheften des ertaubten Meisters finden. Ebenso vergebens freilich schwärmte er für die schöne und artige Fräulein W[esterhold], von welcher „Wertherliebe" er selbst viele Jahre nachher B. Romberg Anekdoten erzählt hat. Aber wie er dieses Verkehres auch später noch gedachte, sagt uns das Wort, mit dem er 1793 von Wien seiner Freundin Lorchen die Variationen Se vuol ballare gewidmet: „Es sei eine kleine Wiedererweckung der Zeit, wo ich so viele und so selige Stunden in Ihrem Hause zubrachte."

Neben diesem Breuning'schen Hause nennen wir noch den Grafen Waldstein, dem die Sonate Op. 53 gewidmet ist. Er war Beethoven sehr nahe befreundet und ahnte sein Genie, weshalb er ihm sogar manche Geldunterstützung zuwandte, die jedoch zur Schonung seiner Reizbarkeit als Gratification vom Kurfürsten ausgegeben ward. Dieser liebenswürdige und kunstsinnige junge Oesterreicher mochte es denn auch sein, der den Sinn des Künstlers stets energischer auf den Ort gelenkt erhielt, wo allein derselbe die letzte Schulung gewinnen konnte, auf Wien. Denn gerade die Fülle der Ideen und der freie geistige Aufschwung ließen denselben jetzt erst recht empfinden, daß er in der künstlerischen Darstellung derselben denn doch noch weit hinter der Vollendung zurückstehe. Freilich seine Fertigkeit im Spiel und die hohe Kunst im freien Phantasiren sicherten ihm schon jetzt überall den Sieg. Aber daß er sich desselben nicht ebenso sicher auch in der Composition wußte, bezeugt allein schon die geringe Anzahl der Compositionen, welche dieser Bonner Zeit gehört, und doch stand er jetzt in den Jahren, wo Mozart bereits ein berühmter Operncomponist war.

Im März 1790 war auf seiner Reise nach London Haydn durch Bonn gekommen und von Max Franz persönlich der Capelle vorgestellt worden. Im Sommer 1792 kam er zurück, und da derweilen Mozart gestorben war, so lag nichts näher, als den damals lebenden größten Meister um seine Unterrichtung anzugehen. Der Kurfürst gewährte eine Unterstützung, und wie des jungen Künstlers Herz schwoll, als er jetzt den wahren Ringplatz seiner Kunst beschritt, sagt uns jenes Wort gegen seinen Lehrer Neefe aus eben diesen Tagen: „Werde ich einst ein großer Mann". Was erwartete man aber nicht auch von ihm! Waldstein begrüßte die „Erfüllung seiner lange bestrittenen Wünsche" mit einem Stammbuchwort: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen." Es war eine Zeit allgemeiner mächtigen Erregung, als die Re-

volution die Grenzen Frankreichs überschäumte. Beethoven ward einzig von ihren Idealen berührt, — das fratzenhaft Lächerliche der Sansculotten und das Blut der Guillotine sollte er nicht auch persönlich erleben. Die Kaiserstadt barg ihn nach kurzer Fahrt im November 1792 in ihrem trauten Schooß und hat ihn nicht wieder daraus entlassen. Die Franzosen waren bald Herren des Rheines, Max Franz mußte fliehen und so war für Beethoven jede Aussicht verloren in die Heimat zurückzukehren.

Umsomehr mußte er jetzt daran denken sich völlig auf die eigenen Füße zu stellen. Die beiden Brüder waren versorgt, Karl als Musiker, Johann als Apotheker. Sie folgten ihm freilich bald nach Wien und haben ihm hier die Bonner Zeiten noch oft wiederholt. Er selbst aber trachtete jetzt vor allem darnach, den schaffenden Künstler in sich zu entbinden, den er stets gewaltigeren Dranges in sich fühlte. Die Schule bei Haydn, dann bei dem aus der Zauberflötenaufführung bekannten Schenk, weiter bei dem trockenen Contrapunktisten Albrechtsberger, ja bei Mozarts Todfeind Salieri, alles ward — es zeigen dies die mannichfachen Studien, die er hinterlassen, — gleich ernst und eifrig genommen. Aber schon war dieser Geist zu reich entwickelt, diese Phantasie selbst zu schwungvoll, um anders lernen zu können als durch eigenes Schaffen. Zeigt daher die Bonner Zeit nur wenig Werke, so springt sogleich bei dem ersten Wiener Aufenthalt ein wahrer Quell von Schöpfungen hervor, so daß andrerseits die Annahme nicht abzuweisen ist, daß manche davon ihre Keime ebenfalls schon in der Zeit des Virtuosenthums von Bonn angesetzt haben. Mit der Aufzählung jener Werke ist das Capitel der Jugendzeit des Meisters zu beschließen.

Als sicher in die Bonner Zeit gehörig sind außer den genannten ersten Versuchen, denen noch ein Clavierconcert von 1784 und drei Clavierquartette von 1785, die später zu den Sonaten Op. 2 benutzt wurden, zuzufügen

sind, zu nennen: ein Ritterballet vom Graf Waldstein (1791), ein Claviertrio in Es, die acht Lieder Op. 52 (erschienen 1805), zwei Arien, von denen die eine als Goethes „Mailied" in diesem Op. 52 steht, ein Theil der Bagatellen Op. 33 (erschienen 1803), die zwei Präludien Op. 39, ein Menuet (erschienen 1803), die Variationen Vieni amore (1790), eine Trauercantate auf Joseph II. (1790) und eine auf Leopold II. (1792), welche letztere wol Haydn vorgelegt und von ihm „besonders beachtet" ward (beide verloren), ein Allegro und Menuet für 2 Flöten, ein Rondino für Blasinstrumente und das Streichtrio Op. 3 (erschienen 1796).

Dazu kommt aber aller Wahrscheinlichkeit nach manches, was bei dem ersten Aufenthalte in Wien völlig ausgearbeitet und noch später veröffentlicht wurde: das Octett Op. 103, nach dem vor 1797 schon das Quintett Op. 4 gemacht wurde, die Serenade Op. 8, nach der das Notturno Op. 42 gemacht ward, die Variationen Op. 66 über „Ein Mädchen oder Weibchen" aus der Zauberflöte (erschienen 1798), die Variationen über God save the king, die Violinromanze Op. 50, beide erschienen 1805, wo die Brüder Beethovens heimlich manches herausgaben, die Variationen über Se vuol ballare aus Mozarts Figaro, „Es war einmal" aus Dittersdorfs Rothem Käppchen, „Seht er kommt" aus dem Messias und ein Thema vom Grafen Waldstein (erschienen 1793—97), die „leichte Sonate" in Cdur, Lorchen von Breuning gewidmet, (erschienen 1830), das Präludium in Fmoll (erschienen 1805) und das Sextett für Bläser Op. 71 (ersch. 1810).

Mozart hatte bis zu seinem 23. Jahre schon über 300 Werke zu verzeichnen, darunter die poetischen Jugendsonaten. Wie wenig Sonnenschein und Muße muß ein Dasein gehabt haben, das bei so außerordentlichem Geistesreichthum und solchem Thatendrang so wenig Früchte gezeitigt! Und selbst wenn wir auch die Keime der drei Trios Op. 1 noch in

die Zeit dieses ersten großen Empfindens von Welt und Geschichte bei der Sturmbewegung der Neunziger Jahre verlegen und uns die beiden Clavierconcerte Op. 19 und Op. 15 aus jenen wunderbaren Phantasien „heraufbeschworen" denken, mit denen er schon in Bonn die Herzen zu entzücken und die Geister zu bannen wußte, wie wenig bleibt es immer noch! — Es gibt keinen schlagenderen Beweis für die Wahrheit von Beethovens eigener Behauptung in jenem ersten Briefe: „Das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig", als diese Thatsache. Beethovens Jugend war abgesehen von seiner künstlerischen Ausbildung eine wenig glückliche, nur selten dauernd vom Schimmer der Freude bestrahlt.

2. Eroica und Fidelio.

(1795—1806).

Es war noch wahrhaft das goldene Zeitalter der Musik in Wien, als Beethoven dort eintraf. Freilich nicht der Hof, aber der reiche Adel und viele Kreise der Gebildeten hatten in ihr den Mittelpunkt ihres geistigen Lebens und jeden höheren Daseins. Dadurch ergab sich von selbst eine vorwiegende Pflege der Kammermusik, und so sehen wir die erste Wiener Zeit Beethovens auch vorwiegend von Compositionen dieses Styles ausgefüllt. Ja ihre Widmungen weisen uns zugleich auf jene Kreise und Persönlichkeiten selbst hin.

Da sind sogleich die drei Trios Op. 1, dem Fürsten Karl von Lichnowsky gewidmet. Der einstige Freund und Schüler Mozarts mochte doppelt froh sein, so bald einen Ersatz für den einzigen Künstler zu gewinnen. Denn jeden Freitag war bei ihm Quartett und zwar von den vier tüchtigen Künstlern Schuppanzigh, Sina, Weiß und Kraft. Im Jahre 1794 schon fand Dr. Wegeler seinen Bonner Freund ganz bei dem Fürsten wohnend, und er

hat ihm später sogar ein Gehalt von 1200 Mark ausgeworfen. Seiner Gemalin, der Fürstin Christiane geb. Thun, gehören die Variationen über „Seht er kommt" (1797). Sie hätte am liebsten eine Glasglocke über ihn machen lassen, damit kein Unwürdiger ihn berühre oder anhauche, sagte er später selbst. Die ersten drei Sonaten (Op. 2) sind J. Haydn gewidmet, und er führt uns auf seine besonderen Beschützer, die Fürsten Esterhazy, zu denen Beethoven jedoch selbst in kein näheres Verhältniß trat, obwol die Messe Op. 86 von Nicolaus Esterhazy bestellt ward. Dem Grafen Fries sind das Quintett Op. 4 sowie die Violinsonaten Op. 23 und 24 (1800) und das Streichquintett Op. 29 (1801) gewidmet, und manche Nachricht aus Beethovens Leben zeigt uns die nahe Verbindung mit diesem reichen „Negozianten". Die Sonate Op. 7 (1797) ist der Gräfin Keglevics gewidmet, ebenso das 1795 vollendete Erste Concert, als sie bereits Fürstin Odescalchi hieß. Die Trios Op. 9 wie die glänzende Sonate Op. 22 gehören dem splendiden russischen Grafen Browne, den Beethoven selbst „le premier Mécène de sa Muse" nennt, die Sonaten Op. 10 (1798) aber seiner Gemahlin. Der Gräfin von Thun eignete er das aus demselben Jahre stammende Trio Op. 11 zu, die Sonaten Op. 12 aber wieder einem seiner Wiener Lehrer, Salieri.

Eine bezeichnende Würdigung von Lichnowsky's Werth ist die Dedication von Op. 13, der Pathetique (1799): sie spricht zuerst Beethovens Meinung von der Musik als einer Rednerin zu unserem innersten Wesen und Aufruferin zu einem würdigeren Dasein sicher ergreifend aus. Aber auch die Sonate Op. 26 mit dem schönen Trauermarsch (1802) gehört ihm. Die liebenswürdigen zwei Sonaten Op. 14 von dem Jahre 1799 sind wie die Hornsonate Op. 17 (1800) der Baronin Braun gewidmet, deren Gemahl einige Jahre später den Fidelio bestellen sollte, das Quintett Op. 16 (fertig 1797) dem Fürsten Schwarzenberg. Und wenn

wir noch die ersten Quartette Op. 18, componirt 1797—1800, mit dem Fürsten Lobkowitz, die erste Symphonie Op. 21 (1800) mit dem aus Mozarts Leben bekannten Baron van Swieten, dem Liebhaber des Wohltemperirten Claviers, und die sogenannte Pastoral-Sonate Op. 28 (1801) mit dem Gelehrten v. Sonnenfels nennen, so haben wir den Beweis für die Behauptung J. F. Reicharts von damals, der österreichische Adel sei der allermusikalischeste, den es vielleicht je gegeben. In der That hat denn auch einzig die spätere allgemeine Zerrüttung der Vermögensverhältnisse in den langen Kriegszeiten bis 1815 diese Thatsache zu ändern und ihren günstigen Einfluß auf die Musik zu schmälern vermocht. Jetzt sehen wir unsern Künstler noch in der vollen Woge dieser Musikpflege baden und ihr jedes Opfer seiner Muse darbringen. Bald aber sollte doch über alle dieses blos genießende Musiktreiben hinaus sein Geist zu höheren Sphären bringen: die ganze gebildete Welt sollte seine Kunst erfüllen und sie selbst an der Bewegung der Geschichte ihren lebendigen Antheil nehmen und die Ideen des Lebens mit aussprechen helfen. Die ersten wirklichen Mannesthaten dieses Künstlers waren die Eroica und der Fidelio mit der Leonorenouvertüre, und zu ihnen führte allerdings ein Weg, auf dem ihm seine nähere Umgebung nicht mehr so allgemein folgen konnte und der ihn später auch persönlich mehr und mehr vereinsamen lassen mußte.

Ein dunkles Gefühl für diese Sternenbahn eines höhern geistigen Daseins war es schon, was ihn nach Beendigung der Hauptpartien des musikalischen Studiums bei Haydn, Schenk und Albrechtsberger in den deutschen Norden, nach Berlin brachte. Nicht als wenn es ihm in seiner neuen Heimat an Anerkennung und Belohnung gefehlt hätte! Allein sie galt im Grunde mehr dem Virtuosen. Von seinen Compositionen wollten das Publikum und demgemäß die Kunsthändler einstweilen noch nicht viel wissen.

„Soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene, Haydn hat hierher berichtet, er würde ihm große Opern geben, und bald aufhören müssen zu componiren", schreibt schon im Januar 1793, also kurz nach Beethovens Ankunft in Wien, der junge Bonner Professor Fischenich an Schillers Frau und meldet dabei, daß er auch dessen „Freude schöner Götterfunken" componiren wolle, sodaß wir schon früh auch die Vorstellung der großen Ideen in ihm aufgegangen sehen, die mit der Neunten Symphonie sein letztes Schaffen erfüllen. Von dieser geistigen Erweckung, die uns die erste classische Literatur und ebenso die Epoche der großen Denker im Westen und Norden von Deutschland geschaffen, war in Wien noch nicht viel zu verspüren, sein eigener Geist dagegen noch zu sehr von „Sturm und Drang" erfüllt, um die schöne Harmonie und das warme Gemüthsleben würdigen zu können, die eben in diesem süddeutschen Oesterreich die Erscheinung eines Haydn und vor allem eines Mozart möglich gemacht hatten. Im Norden dagegen lebte die Tradition des alten Fritz, wirkte die strenge Zucht der Geister und Gewissen fort, die der Protestantismus erzeugt hatte, und war auch das feste Gerüst seiner eigenen Kunst, die Contrapunctik des großen Bach, des „Urvaters der Harmonie", wie er selbst ihn nennt, scheinbar noch kräftig dastehend. Zudem waltete dort ein musikliebender Hof, und König Friedrich Wilhelm II. hatte ja selbst den größten Meister seiner Zeit, Mozart, an Berlin fesseln wollen, Beethoven aber war seit der Flucht des Kurfürsten von Bonn ohne jede fernere Aussicht in seiner rheinischen Heimat, — also auf nach dem Norden!

Zu Anfang 1796 finden wir ihn denn auf dieser Reise. „Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr?" schreibt er von Prag aus an Bruder Johann, der also derweilen in Wien in eine Apotheke eingetreten war. Hier ward die Arie Ah perfido (Op. 65) componirt. Ueber Dresden und Leipzig, von denen wir jedoch in Bezug

auf seinen Aufenthalt nichts wissen, ging es nach Berlin. Der König empfing ihn sehr huldvoll. Er spielte dann einigemale bei Hofe und componirte die Cellosonaten Op. 5, weil der König selbst Violoncell spielte. Aber sogleich der erste Eindruck scheint für Beethoven entscheidend gewesen zu sein. Sein Clavierschüler K. Czerny erzählt hier nach eigener Anschauung und Erinnerung etwas, das überhaupt für Beethoven sehr charakteristisch ist und zeigt, wie er gerade in seinen besondersten Erwartungen auch hier in Berlin sich getäuscht fühlte. „Sein Phantasiren war im höchsten Grade glänzend und staunenswerth," sagt er. „In welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es auf jeden Hörer einen solchen Eindruck hervorzubringen, daß oft kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen. Denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdruck, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte. Wenn er eine Improvisation dieser Art beendigt hatte, konnte er in lautes Lachen ausbrechen und seine Zuhörer über die Bewegung, in die er sie versetzt hatte, ausspotten. Zuweilen fühlte er sich sogar verletzt durch diese Zeichen der Theilnahme. ‚Wer kann unter so verwöhnten Kindern leben!' sagte er, und einzig aus diesem Grunde lehnte er es ab eine Einladung anzunehmen, welche der König von Preußen nach einer solchen Improvisation an ihn ergehen ließ."

Es war eine Ernüchterung ganz eigener Art, was er hier erlebte: anstatt des Mannhaften, das er von dem weicheren Süden kommend, gerade in diesem Norden suchte, fand er theils etwas schwelgerisch Ueppiges, dem auch die Musik nur zum halbsinnlichen Genusse da war, theils sogar etwas abgelebt Altweiberhaftes, wie es seit der französisch-aufklärerischen Verständigkeit Voltaires nicht anders sein konnte. Das war nicht der neue Geist, der in ihm selbst lebte und für den er eine entsprechende Wirkensstätte suchte. Gluck

und Mozart trachtete zwar sogar der König persönlich in Berlin einzubürgern, und Händels Oratorien erschienen selbst in den Hofconcerten. Aber die herrschenden Leiter der Musik, ein Himmel und Rhigini, — neben ihnen hätte ein Beethoven wirken sollen? Einzig Prinz Louis Ferdinand erschien ihm hier völlig ein Mann, und wie er offen genug dessen Spiel „gar nicht königlich oder prinzlich sondern das eines tüchtigen Clavierspielers" nannte, so entnahm er von ihm selbst vielleicht den ritterlichen und zugleich poetisch-schwärmerischen Charakter des dritten Concertes (Op. 37), das 1800 vollendet und 1804 dem „menschlichsten Menschen", diesem Prinzen gewidmet ist.

Er spielte auch zweimal in der Singakademie vor ihrem Leiter Fasch und seinem Nachfolger Zelter, dem bekannten Freund Goethes, wobei den Zuhörern ebenfalls die Thränen in die Augen traten. In jenen beiden Hauptvertretern der ernsteren Musikrichtung in Berlin selbst mußte er aber zugleich deutlich erkennen, daß statt Bachs Geist, den er gesucht, hier nur die „Kunst musikalische Gerippe zu schaffen" galt, und dies war kein Gegengewicht gegen die sonst hier noch durchaus herrschende italienische Musik. Er kam in jeder Beziehung enttäuscht, aber dafür auch in sich selbst um so sicherer begründet, nach Wien zurück und verließ Oesterreich jetzt nicht mehr dauernd, machte es vielmehr zum Schauplatz seiner schönsten Heldenthaten, deren Beginn denn auch nicht mehr auf sich warten lassen sollte.

Ein kleines Notizbuch, das Beethoven auf der Reise von Bonn nach Wien gebraucht, enthält am Schluß die Bemerkung: „Muth! Bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen. 25 Jahre sie sind da, dieses Jahr muß den völligen Mann entscheiden. Nichts muß übrig bleiben." Wenn man bedenkt, daß der Vater den Knaben stets jünger gemacht und dieser selbst im Jahre 1810 sich noch nicht für einen Vierziger halten wollte, so ist dieser Aufruf in den Winter 1796 oder gar 97 zu setzen

und gewinnt so für uns eine erhöhte Bedeutung. Denn jetzt sah sich der Künstler mit voller Zweifellosigkeit auf dieses Oesterreich und Wien gestellt, und rücksichtslos ward daran gearbeitet „einst ein großer Mann zu werden", das heißt Tüchtigstes in seiner Kunst zu leisten. Rücksichtslos vor allem auf die Bedingungen unserer physischen Existenz! „Im Jahre 1796 kam Beethoven an einem sehr heißen Sommertage ganz erhitzt nach Hause, riß Thüren und Fenster auf, zog sich bis auf die Beinkleider aus und kühlte sich am offenen Fenster ab. Die Folge war eine gefährliche Krankheit, deren Stoff sich bei seiner Genesung auf die Gehörwerkzeuge setzte, von welcher Zeit an seine Taubheit successive zunahm", so erzählt ein Freund aus der nächsten Nähe Beethovens, der Baron von Zmeskall. Und wenn auch vielleicht nicht gerade im Jahre 1796, die Spuren der Taubheit infolge solcher Rücksichtslosigkeit im Dienste seines Genius zeigten sich in der That schon in diesen Neunziger Jahren und legten seinem moralischen Muth eine schwere Prüfung auf. Schon im November 1796 hatte Stephan von Breuning ihn „durch seine Reisen etwas solider oder eigentlich mehr Kenner der Menschen und überzeugt von der Seltenheit und dem Werthe guter Freunde" genannt. Es war der zunehmende Ernst durch herbe Lebensprüfung und die stets mehr erwachende Vorstellung von der Bedeutung der eigenen Pflicht. Und dies führt uns auf die Anregung zu dem erstentscheidenden Monumentalwerke jenes Genius, zu der Eroica, der dann bald auch sogar die Keime zur Cmollsymphonie folgen.

„Schade daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen", rief Beethoven im Jahre 1806 aus, als ein Freund ihm den Sieg Napoleons bei Jena meldete. Eine fast persönliche Rivalität spricht sich in diesem Worte aus, das nur ein Narr oder gleichgearteter Kraftmuth sagen konnte. Und wirklich, wenn wir von den Genien der Kunst, von Goethe und Schiller

absehen, deren Ruhm längst fest begründet war, — unter den Gleichlebenden und Höchststrebenden konnte nur ein solcher Souverän der Heldenkraft wie dieser Napoleon Bonaparte einem Manne imponiren, dessen Wahlspruch lautete: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige." Eine dicht gedrängte Reihe von Siegen der glänzendsten Art umtanzte wie die Horen den Sonnengott den mit ihm gleichaltrigen General der glorioſen Republik bis zu dem Jahre 1798. An ihnen hatte auch derjenige theilgenommen, dessen Nachkommen heute den schwedischen Thron einnehmen, General Bernadotte. Er ward zu Anfang 1798 französischer Gesandter in Wien. Ebenfalls noch jung, bürgerlicher Abkunft und Vertreter der Republik, konnte er ungezwungen jeden persönlichen Verkehr üben. Außerdem war jener berühmte Geiger, dem Beethovens „Kreutzersonate" (Op. 47) gewidmet ist, Rudolph Kreutzer in seinem Gefolge. Was liegt näher, als daß wenn ihnen erst Beethoven bekannt geworden, hier auch ein mehr als gewöhnlicher Verkehr und nähere Freundschaft eintrat? Bernadotte, dem die eigene Hingebung für Napoleon Beethovens Enthusiasmus für denselben noch näher bringen mußte, regte die Idee in ihm an, den Helden durch eine Symphonie zu feiern. So hat Beethoven im Jahre 1823 selbst seinem Famulus Schindler erzählt und ist auch sonst bestätigt. Es war der erste Anstoß zur Eroica.

Aber der Held der Kraft sollte sich auch bald in ihm selbst zu dem Helden des geistigen Muthes erheben. „So pocht das Schicksal an die Pforte", hat Beethoven ebenfalls 1823 und zwar „in gleichsam ungestümer Begeisterung" von jenem wahrhaft pochenden Motive des ersten Satzes der Cmollsymphonie gesagt. Und der letzte Satz des Werkes, jenes fanfarenhaft siegjubelnde Finale zeigt uns, daß es sich hier in der That um einen Sieg, um die Ueberwindung alles Dunkels und Widerstandes des Lebens und

wären es nur die „Schwächen des Körpers“ handelt. Die Skizzen zu jenem Satze aber kommen in den Entwürfen der Quartette Op. 18 vor und haben also ebenfalls schon vor dem Jahre 1800 ihre Aufzeichnung gefunden! Daß jedoch dabei auch schon die Melodie des Adagios steht beweist, daß die Gewißheit der Ueberwindung des Leids schon damals ebenso gegenwärtig lebendig in ihm dämmerte, wie der Schmerz um den „Dämon in seinen Ohren“ und die trübe Aussicht in eine „elende“ und sicherlich sehr einsame Zukunft ihn jetzt im Innersten tief erregte.

Zur Ausgestaltung der Motive dieser beiden großartigen Werke kam es jedoch erst nach Jahren. Es gehörte volle Concentration des Innern, Stählung der Kraft, Uebung des Könnens dazu, um solchen monumentalen Ideen, dem Heldensiege der Kraft und des Willens, gerecht zu werden, und die Darstellung der Kämpfe und des künstlerischen Schaffens der jetzt folgenden Jahre bildet den auch das gewisse Verständniß erzeugenden Uebergang zu jenen ersten großen Heldenthaten selbst.

Auf welche napoleongleiche Art Beethoven mit diesem Ablauf des Jahrhunderts in Wien und damit in Europa den unbestrittenen Vorrang über alle, auch die berühmtesten Virtuosen der Zeit gewonnen hatte, mögen dem Freunde näherer Kunde der Sache der Wettkampf mit dem renommirten Clavierspieler Wölffl im Jahre 1799 und die Niederlage Steibelts zeigen, den er 1800 ebenfalls in Wien „aufs Haupt schlug“. Man findet die Berichte in der Schrift „Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen,“ (Cotta 1877). Aber ebenso drang er jetzt mehr und mehr mit seinen Werken durch. Und wie die zahlreichen Variationen ihm die clavierspielenden schönen Hände gewannen, so mußte die 1797 erschienene „Adelaide“ ihm alle seiner fühlenden Herzen zuwenden, und Wegeler mag nur Recht haben, wenn er schreibt: „In Wien war Beethoven, wenigstens so lange ich da lebte [1794–96] immer

in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis wo nicht unmöglich doch sehr schwer geworden wären". Der pockennarbige „garstige" Mann mit den stechenden Augen hatte eben Schönheit und Kraft auf Gebieten, wogegen jeder äußere Reiz verstummt. Aber nun diese Sonaten: Op. 7 mit dem Trauerliede im Adagio, die er in einer „sehr passionirten" Stimmung geschrieben haben soll, Op. 10 mit dem echten Mannesprofil der revolutionären Cmollsonate, mit dem geheimnißvollen Ringen des Allegretto in Nr. II, und in Nr. III der glänzende Siegesschwung des Allegro, der tragische Gesang des Largo, die holdeste Anmuth des Menuets — hier ausnahmsweise noch statt des schon mit Op. 1 dafür eingetretenen Scherzos! — und endlich die neckische Frage mit dem Stumpfnäschen im Finale! Und doch folgten darauf erst die Pathetique mit ihrem innig beseligten Adagio und die beiden lieblichen Liebeslieder Op. 14, — folgten erst jene Sechs Quartette Op. 18, in denen er einem Verein von Freunden seiner Kunst wahre Gesänge der Seele wie Bilder des sprudelndsten Lebens bot, das Adagio von Nr. I gar die Todesklage der Liebe gleich der Grabesscene in „Romeo und Julie" selbst darstellend, und im Adagio von Nr. VI die Melancholie malend, die jetzt bereits so oft ihre dunklen Fittige über diese des höchsten Schwunges freudenvoller Erhebung fähige Brust auszuspannen begann! Und wenn wir das bilderreiche Septett (Op. 20, 1800) und die im Haydn'schen Style entworfene, aber mit Mozart'schem Pinsel gemalte Erste Symphonie (Op. 21) nennen, so haben wir, was mit „des Jahrhunderts Neige" schon eine alte Welt in diesem Künstlerleben abschließt und in dem glänzend leuchtenden Op. 22 (1800) — „diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder", sagt er selbst, — bereits eine neue ankündigt.

Diese neue Welt aber stellt sich nach ihrem allgemeinen Charakter auch für Beethovens Gesammtanschauung am

reinsten und sichersten in Schillers herrlichem Wort an die Künstler dar:

„Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
Stehst du an des Jahrhunderts Neige
In edler stolzer Männlichkeit!
Mit aufgeschlossnem Sinn, mit Geistesfülle,
Voll milden Ernsts, in thatenreicher Stille
Der reifste Sohn der Zeit.
Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze,
Durch Sanftmuth groß und reich durch Schätze,
Die lange Zeit dein Busen dir verschwieg."

Es beginnt jetzt jene Zeit schwerer Prüfungen, die er, nur allzusehr „frei durch Vernunft", sich selbst bereitete, da er auch ferner, im Schaffen versunken, des physischen Daseins und selbst des zunehmenden Gehörleidens nicht genügend achtete und so einen Lebenszustand heraufbeschwor, wo allerdings nur der unerschöpfte Reichthum seines eigenen Busens ihm Erleichterung und Freude schuf.

Doch hören wir, was er selbst im Juni 1801 an den „besten der Menschen", seinen Freund Amenda in Kurland schreibt, der zwei Jahre zuvor Wien verlassen hatte: „Dein Beethoven lebt sehr unglücklich, im Streite mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall ausgesetzt, sodaß oft die schönste Blüthe dadurch zernichtet und zerknickt wird. Wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat. Wie traurig ich nun leben muß, alles was mir lieb und theuer ist meiden! O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu dir, aber so muß ich von allem zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kunst geheißen hätten. Traurige Resignation, zu der ich jetzt meine Zuflucht nehmen muß!"

Hier haben wir die Worte zu den langgezogenen Trauertönen eines Liedes, wie der Eingang der berühmten Cis-moll-(Mondschein-)Sonate Op. 27 Nr. II, die in diese

Zeit fällt und ihre nächste Anregung dem in „Beethovens Brevier" mitgetheilten Gedichte „die Beterin" von Seume verdankt: eine Tochter ringt hier im Gebet um den zum Tode verurtheilten edlen Vater. Aber auch der Sturm der Leidenschaft in diesem schmerzensvollen Selbstbekämpfen tritt uns in Worten entgegen. Freund Wegeler vernimmt kurz darauf von ihm selbst die ganze Leidensgeschichte dieser Kur, sie findet sich in den „Briefen Beethovens" von 1865. „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu," sagt er hier. „Ich habe schon oft mein Dasein verflucht, ich will, wenns anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde". Man vernimmt das Donnern der Kraft in dem Finale jener Sonate. Und als sie im nächsten Frühjahr erscheint, lautet ihre Widmung: Alla damigella contessa Giulietta Guicciardi. Die berühmte Giulietta! — Sie ist in der That ein erquickender Sonnenstrahl in dem „elenden Leben" dieser Zeit. Denn was schreibt er selbst weiter im Herbste dieses Jahres 1801?

„Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe. Es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke und es ist das erstemal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen, ich muß mich nun noch wacker herumtummeln."

Unter den vielen Familien höheren Standes, mit welchen Beethoven eben durch seine Kunst in so nahem Verkehre stand, war der aus Modena stammende k. k. Hofrath Graf Guicciardi. Seine Frau stammte aus der ungarischen Familie Brunswick, der Beethoven ebenfalls früh befreundet war: die Gräfin Therese Brunswick, der mit ihrer

anmuthigen Schwester Gräfin Deym 1800 die vierhändigen Variationen über „Ich denke dein“ ins Album geschrieben sind, wird uns noch begegnen. Die Gräfin Giulietta war 16 Jahre alt, — gleichwol schon so gut wie verlobt, nämlich dem Grafen Gallenberg, der ebenfalls Musiker war und Balletmusik componirte, jedoch in so beschränkten Verhältnissen lebte, daß Beethoven ihm durch einen Freund einmal eine Geldunterstützung verschaffen mußte. So mochte das junge Mädchen noch nicht im Ernste an eine solche standesmäßige Verbindung denken und gab sich mit voller Seele einer wahren Liebe hin. Sie hallt denn auch aus Beethovens Worten gegen Wegeler wieder: „Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt erst jetzt an. War ich nicht immer ein sieche Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, das ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! Ich weiß von keiner andern als dem Schlaf und wehe genug thut mirs, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß als sonst. Nur halbe Befreiung von meinem Uebel und dann — als vollendeter reifer Mann komme ich zu euch, erneuere die alten Freundschaftsgefühle. So glücklich als es mir hienieden beschieden ist, sollt ihr mich sehen, nicht unglücklich. Nein das könnte ich nicht ertragen. Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. O es ist so schön, das Leben tausendmal leben! Für ein stilles Leben, nein ich fühls, ich bin nicht mehr dafür gemacht.“

Solchem Schwung der Seele, der ihn zu den wonnigsten Empfindungen und zu freien geistigen Höhen erhob, entstammen nun jene Werke, die auch stets mehr freie poetische Bildungen sind. Wo bleibt die hergebrachte Form der Sonate, wenn er nun anhebt zu sagen und zu singen, was Leid und Wonne und ihre wunderbare Mischung sind,

wie in der Sonate Op. 31 Nr. II, deren erster Satz aber auch fast in einem Zuge hingeworfen ist. Diese sinnende Frage an das Schicksal in dem Eingangsaccord, dieses jauchzende Dahineilen im Glück, dieses Aussprechen all des Wehs, das noch herber vorgeahnt als schon empfunden wird, wo er zum förmlichen Rufen in der Noth greift und das baare Recitativ sogar in diejenige Kunst bringt, deren Sprache doch beredter ist als alle Worte der Welt! Hier haben Weh, Glück und Genie gemeinsam aus dem bloßen Musiker den freien Künstler und Dichter geboren. Von dieser Dmollsonate zählt der Meister der geistigen Welt in Tönen, Beethoven! Jedes Stück wird jetzt ein psychologisches Gemälde des Lebens. Die Sonatenform hat den geistigen Keim, der in ihr lag, ganz voll entwickelt, sie tritt als Form zurück und bleibt nur das endliche Gefäß, das einen unendlichen geistigen Inhalt aufnimmt. Auch die einzelnen Sätze, so sehr sie gewohnheitsmäßig beibehalten worden, sind fortan nur Phasen und Stadien der Entwicklung jenes geistigen Inhaltes, sind Acte eines Dramas, das tief innen in der Seele eines Mannes lebt, der den tragischen Inhalt menschlicher Existenz in jedem Augenblick seines Daseins mit wehmuthvollem Lachen durchzukosten hat. Denn so wird es jetzt: das tiefste Leid gebiert ihm die freie Heiterkeit des Geistes, das Dunkel wird zur Mutter eines höhern Lichts und vor allem der thränenlächelnde Humor springt in voller Herrlichkeit hervor.

Da folgt denn auch eine Symphonie, die schon Beethovenschen Athem hat, jene Zweite (Op. 36). Sie entstammt dem „hohen Muth", der ihn in den schönen Sommertagen von 1802 „beseelte". Ebenso der glänzende Schwung der Kreutzersonate Op. 47. Gerade dieser Sommer von 1802 aber sollte ihm auch die schärfste Prüfung jenes Mannesmuthes bringen, die den menschlichen Helden in ihm völlig erwachsen und ein Heldenbild wie die Eroica schaffen ließ. Aus dieser Zeit rührt das soge-

nannte Heiligenstädter Testament her, das uns den Grund seiner Seele selbst aufdeckt und das wir daher hier zunächst kennen lernen müssen.

„O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem was euch so scheinet," schreibt er im October 1802 von dem Dorfe Heiligenstadt bei Wien aus, wohin ihn sein Arzt geschickt, in einem Zustande der tiefsten Hoffnungslosigkeit, wo er den Tod nahe glaubt und sich vor der Nachwelt sicher rechtfertigen will. „Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit 6 [!] Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels gezwungen! Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen. Welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte! — Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück. Ach es dünkte mir unmöglich die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du weißt, daß Menschenliebe und Wohlthun darin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dies leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich Einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden."

Aufblicke der Seele zur „Gottheit" begegnen uns hier zuerst auch in seiner Kunst: die Sechs Lieder von Gellert (Op. 48, erschienen 1803) haben geistlichen Text. Aber auf diesem religiösen Gebiete ist uns der Künstler noch nicht ganz geboren. Sein Sinn steht noch vorwiegend bei Leben und Kraft, und glänzendes Wechselspiel von Geist, Kunst und Phantasie zeichnet sein jetziges Schaffen aus. Im höheren Sinne aber hat dies das Opus 55, das diesem Jahre 1803 seine Vollendung dankt, die Eroica. Und jetzt wissen wir, wozu er sich „aufgelegt" fühlte, verstehen aber auch das an sich räthselhaft scheinende Gespräch, als er im Jahre 1823 mit seinem Famulus Schindler auf diese frühere Zeit und Giulietta zu sprechen kommt, die damals längst Gräfin Gallenberg hieß und kurz zuvor aus Neapel zurückgekommen war, wo ihr Mann viele Jahre das Theater geleitet hatte. Dasselbe beginnt in Französisch.

Beethoven: „Sie war mein vor ihrem Gemahl, vor Italien, und sie besuchte mich weinend, aber ich verachtete sie."

Schindler: „Herkules am Scheidewege!"

Beethoven: „Wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?"

Wir hörten, daß er zunächst noch etwas anderes in der Welt zu thun hatte als zu heirathen, daß die Existenz in solchen beschränkenden Privatverhältnissen ihm nicht das Ideal war, er vielmehr etwas „Edleres, Besseres" kannte. Gleichwol scheint er in diesem Jahre 1803, wo ihm zuerst die Aussicht einer dauernden Besserung seiner Lage winkte, dem „lieben zauberischen Mädchen" seine Hand angetragen zu haben und sie auch selbst der Heirath nicht abgeneigt gewesen zu sein. Allein Erwägungen der Familie hemmten den entscheidenden Schritt: sie heirathete im Herbst desselben Jahres den Grafen Gallenberg. Beethoven aber, sie „verachtend", — ob mit Recht oder Unrecht vermögen wir nicht zu entscheiden, aber glücklich, das wissen wir, glücklich

war sie nicht, — Beethoven wendete sich zu den großen Aufgaben, zu denen er „sich aufgelegt fühlte".

So verlief in tausendfach gewohnter Weise ein Begebniß in diesem Künstlerleben, das in früheren Biographien und auch noch in meinem „Beethovens Leben" als ein wichtiges und wol gar tragisches Ereigniß gefaßt werden konnte, weil irrigerweise der großartig herrliche Brief an die bis heute unbekannte „unsterbliche Geliebte", der uns später begegnen wird, auf dieses Verhältniß zur Gräfin Guicciardi bezogen wurde. Allein obwol es nur eine Episode war, es gehörte zu seiner Ueberwindung ein Zustand der innern Anschauung, in den Beethoven eben jetzt völlig eingetreten war, das Bewußtsein der Verpflichtung, die ihm sein Genius auferlegte — le génie oblige, sagt Liszt, — und die allen bloßen Ehrgeiz und selbst solche innige Beglückung durch Liebe weit hinter sich lassen muß und kann. „Malen Sie und ich mache Noten und so werden wir — — ewig? — ja vielleicht ewig fortleben," schreibt er am Tage vor der Hochzeit Giuliettas an den Maler Macco. Und nicht immerhin nur einzelne kleine Gedichte wie seine Sonaten, Lieder und Quartetten, nein einzig mächtige monumentale Werke, den ewigen Weltgeist selbst lebendig widerspiegelnd, geben dem Bewußtsein des Künstlers solchen Anspruch auf Unsterblichkeit: es war der Löwenwurf der Eroica, woran er arbeitete. Allein daß trotzdem diese Abweisung seiner aufrichtigsten und innigsten Gefühle, obwol sie sicherlich mehr dem Zufälligen seiner schwankenden Lebensstellung und seiner zunehmenden Schwerhörigkeit galt als seiner Person, sein tiefstes Innere traf, beweist nicht blos jenes „mais je la meprisais", sondern mehr noch, daß gerade hierdurch sich in ihm jenes Ideal vom Werth der Liebestreue feststellte, das uns der unmittelbar auf die Eroica folgende Fidelio in dieser schönsten aller Frauengestalten zeigt. Und hier einte sich dann sein warmes Herz mit seiner freien Geistesanschauung zum schönsten Bunde künstlerischer

Gestaltung. Auf dem Goldgrunde seiner Begeisterung für das „Edle, Bessere" hebt sich Leonorens Kopf in vollster menschlichen Schönheit ab.

Die erhebenden Ideen der Humanität, hier auf das große Gebiet des öffentlichen Lebens übertragen, sind es, was ihm die Töne zur Eroica lieh. Da schreitet er einher, in Riesenschritten die Grundlagen unserer Existenz berührend, die er beglückend erneuen will, dieser Held. Und in der That jener erste Consul der französischen Republik konnte ihm in diesem Anfange des Jahrhunderts wohl noch versinnlichen, wie Helden schreiten, wie Völker ihm entgegenjauchzen und wie mächtige bestehende Ordnungen sich ihm entgegenstemmen und donnernd niederstürzen. Die verschiedensten Ereignisse eines solchen Heldenthuns malt dieser erste Satz in einer Episodenfülle, die fast dessen Form zu sprengen droht. In seiner Gipfelung erscheint dann das eigentliche Heldenwerk: in mächtig erschütternden Synkopen und schärfest dissonirenden Accordschlägen erdröhnt die alte Ordnung der Dinge und stürzt krachend in sich selbst zusammen, um einem neuen menschenwürdigeren Dasein Platz zu machen. Am Schluß des Satzes aber spannt der siegende Held dieses ganze neu gewordene Dasein jubelnd an den Triumphwagen seines Heldenlaufes. Das ist Geschichte, Weltgeschichte in Tönen, und um ihretwillen mag man für den Augenblick auch sehnsuchtsvollstes persönliches Bedürfen und Empfinden in das Dunkel der Entsagung drängen.

Und nun hat seine künstlerische Phantasie den Genius der Freiheit, der damals neu in der Geschichte erwachte, auch völlig erfaßt und der tiefe Grund seiner Seele ahnt mit voller Sicherheit das Tragische jeder Heldenerscheinung: er wird wie alle Sterblichen fallen, dieser Gottgesandte, und muß sterben, falls sein Werk zu Leben und Gedeihen gelangen soll. Auch für den erhaben feierlichen Schritt des Trauermarsches konnte dieser Bonaparte noch den Rhythmus leihen. Denn so war seit Cäsar und Alexander

keiner durch die Räume des Bestehenden geschritten. Aber dennoch weit über diese Anschauung der ihn umgebenden Wirklichkeit war hier schon die dichterische Phantasie hinaus! „Reit' euch denn der Teufel insgesammt, meine Herren, mir vorzuschlagen eine solche Sonate zu machen? Zur Zeit des Revolutionsfiebers, nun da wäre das so was gewesen. Aber jetzt da sich alles wieder ins alte Geleis schiebt, Bonaparte mit dem Papste das Concordat geschlossen, so eine Sonate!" hatte er schon 1802 an die Leipziger Musikalienhandlung geschrieben, die heute durch die „Edition Peters" allbekannt ist. So ist es denn auch kein Napoleon mehr, der hier bestattet wird und um den die Menschheit weint, es ist der stets lebendig wiederaufwachende Menschheitsheld und Genius unseres Geschlechts selbst, was mit solchen Harmonien, solchen Rhythmen in feierlichem Preis zu Grabe getragen wird. Nicht blos auf der Höhe des ersten Satzes steht dieser Trauermarsch, er berührt schon die Reiche des tragischen Pathos eines Aeschylos und Shakspeare. Hier war also der volle Tragiker auch auf rein instrumentalem Gebiet geboren und ihm selbst ein Zustand der Seele verliehen, der ihn „gegen die Pfeil' und Schleudern des schmählichen Geschicks" mehr und mehr machtvoll gleichgiltig machen mußte.

Die beiden letzten Sätze des Werkes entsprechen freilich nicht mehr solcher kraftvoll hohen Anschauung heldischen Wirkens. War ihm selbst, was freilich nicht oft geschehen ist, der Athem ausgegangen, war die Wendung der Geschichte in jenen Tagen, wo das Finale geschrieben wurde, eine solche, die ihm mindestens als Denkmal auf Napoleon das Werk einigermaßen verleidete oder doch weniger werth machte, — wir wissen, daß als nun im Frühjahr 1804 die Abschrift fertig dalag, die auf dem Titel stolz und bezeichnend genug nichts als zwei Namen trug, oben „Buonaparte" und ganz unten „Luigi van Beethoven", und er die Nachricht von Napoleons Erhöhung erfuhr, mit den Worten:

„Ist der auch nichts anderes als ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen, ein Tyrann werden!" das Werk mit durchrissenem Titelblatt auf die Erde geschleudert und lange nicht mehr angesehen ward. Beim Erscheinen im Jahre 1806 hieß es dann aber Sinfonia eroica „componirt um das Andenken eines großen Mannes zu feiern", und ward dem Fürsten Lobkowitz gewidmet, der es angekauft hatte und im Herbst 1804 dem Prinz Louis Ferdinand vorführte, der es — für Beethoven eine stolze Genugthuung — sich unmittelbar dreimal hintereinander spielen ließ.

An dieses instrumentale Frescogemälde eines Helden, der um der Menschheit höchste Güter kämpft und leidet, schließt sich auch dem Geiste nach Beethovens einzige Oper, der Fidelio. Denn Florestan „wagte Wahrheit kühn zu sagen", und diese schönste Mannesthat des Eintretens für Recht und Freiheit entzündet sein treues Weib Leonore zu jener Heldenthat, sich in der Kleidung eines Mannes Eingang in das Gefängniß zu verschaffen und im entscheidenden Augenblick selbst dem Mörder des geliebten Gatten entgegenzuwerfen. Ihr todesmuthiges „Tödt' erst sein Weib!" ist ein Stück Geschichte sowol der seelenkräftigen Begeisterung für die idealen Güter wie der vollen Energie dramatischer Darstellung in Tönen.

Noch in jenem Brief an Amenda von 1801 hatte es geheißen: „Ich habe alles geschrieben bis auf Opern und Kirchensachen." Doch war er kurz zuvor bereits in sofern mit dem Theater in Berührung gekommen, als er das Ballet „Prometheus" geschrieben hatte, das eine Art Menschenschöpfungsgeschichte in choreographischen Bildern darstellt. Dieses Werk bestimmte nun den durch die Zauberflöte bekannten Schikaneder, der das damals neuerbaute Theater an der Wien leitete, Beethoven mit einem ansehnlichen Gehalt für dasselbe zu engagiren und als in demselben Frühjahr 1803 das Oratorium „Christus am Oelberg"

mit seinem allerdings mehr theatralischen als geistlichen Charakter guten Erfolg gehabt hatte, ihm auch eine Oper zur Composition zu geben. Es war vermuthlich ein Stoff „Alexander", allerdings für Beethovens eigene Heldenart und seine damalige Stimmung ein geeigneter Gegenstand. Es wurde freilich nichts daraus. Allein ein ohne Zweifel dafür entworfenes Stück ging in das Duett „O namenlose Freude" im Fidelio über. Dieser selbst aber ward dann eben von jenem Baron von Braun bestellt, der auch das Wiener Theater übernommen hatte, und zwar zu Ende 1804.

Es schrieben damals zugleich für Wien Abbé Vogler und Cherubini, letzterer mit großem Erfolg und auch für Beethoven bedeutendem Eindruck. Es galt also einem würdigen Wettkampfe, es galt noch mehr einer erneuten Erhebung zu sich selbst. Die herbe Herzensenttäuschung hatte ihm erst recht gezeigt, wie einsam er war. „Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welch unbeschreiblichen und ich möchte sagen schrecklichen Eindruck die Abnahme seines Gehörs auf ihn gemacht hat", schreibt im November 1804 Breuning. „Denken Sie sich das Gefühl unglücklich zu sein bei seinem heftigen Charakter. Hierbei Verschlossenheit, Mißtrauen, oft gegen seine besten Freunde!" Ein Gegenstand wie dieser Fidelio aber mußte Beethoven nicht einzig wegen jener mächtig ergreifenden Scene, wo Leonore den Todfeind Pizarro mit der Pistole festbannt, auch selbst mächtig ergreifen: — die Hauptsache war der ideale Hintergrund des Leidens um der Wahrheit und Freiheit willen — denn Pizarro war ein „Tyrann", — und daß ein Weib die Kraft der echten Treue gewinnt, um jedes Hemmniß, jede Gefahr selbst mit Einsetzung des eigenen Lebens von dem geliebten Gatten abzuwenden. Und diesen gehobenen und fast verklärten Stimmungshintergrund des Ganzen hat Beethoven dem Werke durch seine Musik zu geben vermocht, die hier die Verfassung seines eigenen Wesens, seine ganze Geistesanschauung aussprach. Ebenso weiß er den entschei-

denden Höhepunkt des Conflicts sicher zu treffen und gibt den Hauptgestalten soviel persönlich eigenen Charakter, daß sie kenntlichst vor uns stehen und ihr Handeln uns aus dieser ihrer inneren Gesinnung verständlich und begreiflich wird. Dies in Verbindung mit einer sehr energischen Declamation ist die Fortführung des Dramatischen, die wir im Fidelio zu begrüßen haben, — die Opernform als solche erscheint hier nicht fortgebildet, und mehr noch als im Fidelio hat Beethoven in seiner rein instrumentalen Kunst die Sprache der Seele und die große innere Action der Welt und Menschennatur musikalisch festgestellt.

Doch wie es auch sein und ob eine Zeit kommen mag, welche strengere dramatische Anforderungen stellt und daher dem Stückweisen auch dieses Werkes nicht mehr den vollen Reiz abgewinnen kann, — immer gibt es hier Einzelheiten, die stets die reine Empfindung unwiderstehlich ergreifen werden: sie sind wie jene Stellen in Beethovens freier Phantasie, wo die Thränen der Beseligung ausbrachen. Der größere Theil dieser Sprache ist zwar ebenfalls ganz die Mozart'sche gemüthreiche Cantilene. Doch sind Melodien wie „Komm Hoffnung, laß den letzten Schein", „In des Lebens Frühlingstagen" und „O namen-, namenlose Freude" von jener Art, die sicher auch „die Menschheit nie vergessen wird", die wie der heilige Gral leuchten und nähren zugleich und wie gewisse Kräfte um so mehr spenden, je mehr sie verwendet werden. Ein unnachahmlicher Ausdruck waltet hier oft, und eine ganze Welt der Gemüthsvertiefung und Geistesentfaltung liegt, wenn man dieses Werk betrachtet, zwischen Beethoven und seinen Vorgängern, Mozart nicht ausgenommen. Aber ebenso sind ganze Stücke von dem wahrsten und tiefsten dramatischen Leben und wie aus dem Weben der Menschenseele selbst geschöpft. So jenes „Wir müssen gleich zum Werke schreiten", so der Gefangenenchor, so Florestans Kerkerbild, das Graben des Grabes und vor allem jenes erschütternd große „Tödt' erst

sein Weib!" Der Mittelpunkt bleibt aber, man sieht es an unzähligen feinsten inneren Zügen, eben Leonore, das Bild der todtesmuthigen Treue selbst: sie ist ihm aus der Seele geschrieben, ihre Kraft der Hoffnung und der befreienden That die seine, und „Leonore" sollte auch nach ihm das Werk selbst heißen und heißt in der That der erste Clavierauszug vom Jahre 1810.

Denn fast noch mehr als in der Kunst bedeutet gerade dieses Werk in des Künstlers eigenem Leben. Die Darstellung des Einzelnen seiner Entstehung wird dies zum Schluß des Kapitels deutlich erweisen.

Die Ausarbeitung nahm nur Frühjahr und Sommer des einen Jahres 1805 ein. Die Skizzen zeigen wie außerordentlich sorgfältig an jedem Stücke gefeilt ward: nur das Feuer begeisterter Hingebung vermochte das Erz der einzelnen Arien, Duette, Terzette, in die auch hier der Stoff zerstückt ist, zu schmelzen, doch nicht so ganz, daß nun der natürliche Fluß, den das dramatische Gefühl schon damals begehrte, auch völlig erreicht worden wäre. Obendrein raubte das Ungewitter des Krieges, der sich mit dem Herbst heranwälzte, den Zuhörern die Ruhe der Hingebung, und einzig die Milder-Hauptmann als Fidelio genügte der theatralischen Darstellung. Auch hatte Beethoven als Instrumentalcomponist zu wenig gesangmäßig zu schreiben verstanden. Am 13. November 1805 war Napoleon mit der Armee eingerückt und vom 20. an wurde Fidelio dreimal, aber statt vor dem kunstsinnigen Wiener Adel vor einem Publikum von französischen Offizieren gespielt. Der Beifall war gering und nach der ersten Vorstellung blieb das Haus leer. Beethoven zog also das Werk zurück. Aber auch die Kritik vermißte diesmal „jenen gewissen originellen Schöpfungsglanz" Beethoven'scher Werke. Nun thaten die Freunde sich zusammen, um ihn zu Kürzungen zu bewegen. Es war bei Lichnowsky. Man hatte ihn in solcher Aufregung nie gesehen und ohne das Bitten und Flehen der

zartfühlenden schwächlichen Fürstin Christiane wäre er wol auf nichts eingegangen. So fielen denn endlich ein paar Nummern, aber es hatten sechs volle Stunden dazu gehört, um dies zu erreichen. Wir wissen warum: es war sein Lieblingskind. Breuning arbeitete nun das Textbuch um, wodurch die Handlung lebhafter wurde, und Beethoven kürzte noch die einzelnen Stücke. Jetzt gefiel das Werk dann in der That besser. Allein Beethoven selbst meinte sich von Intriguen und Betrügereien umgeben und zog, da er auf Tantième eingegangen war, das Werk abermals zurück. So blieb es denn bis zum Jahre 1814 liegen, wo wir ihm wiederbegegnen und auch erst die volle Wirkung seines inneren Gehaltes ins Leben treten sehen werden.

Aber jene Umarbeitung hatte auch zu einer neuen Ouverture und eigentlich musikalischen Ausdichtung des Stoffes, zu der großen Leonoren-Ouverture — Nr. 3 genannt, aber thatsächlich Nr. 2 — geführt. Hier läßt uns Beethoven die Tiefe des Leids in dem Kerker Florestans, die Hoffnungsblitze des Gedenkens an seine Leonore, den Ringkampf der Liebe mit der angebornen Furcht im weiblichen Herzen, ihr kühnes Einstehen für das Leben des geliebten Mannes und mit dem Trompetensignal die Ankunft des Retters, den stillen Jubel der namenlos seligen Gatten und den laut anstürmenden der Gefangenen, die ja mit diesem einen Geknechteten alle frei werden, und endlich den lautesten Preis der Freiheit und Beglückung in Stimmen wie von Tausenden vernehmen: es ist die symphonische Dichtung „Leonore", die als Ganzes das dramatische Werk selbst weit hinter sich zurücklässt und neben der Eroica als das zweite Monumentalgebilde dieser großen Jugendschaffensepoche Beethovens dasteht, die ihn selbst zum Mann und Meister in seiner Kunst gemacht.

Wir werden ihn denn auch diese stolze Bahn nicht wieder verlassen sehen.

Als Werke aus dieser Zeit aber sind außer den bereits

berührten hier der Vollständigkeit wegen noch folgende zu nennen: Das Opferlied (1. Bearbeitung), Seufzer eines Ungeliebten, Variationen Quant' è più bello um 1795; Variationen über Nel cor più und Menuet à la Vigano erschienen 1796; Sonate Op. 49 II um 1796; vierhändige Sonate Op. 6, Rondo Op. 51 I, Variationen über einen Russischen Tanz erschienen 1797; Variationen über ein Schweizerlied und „Mich brennt" erschienen 1798; Gretels Warnung, La partenza, comp. 1798; Variationen über La stessa, „Kind willst du" und „Tändeln und Scherzen" ersch. 1799; Sonate Op. 49 I comp. 1799; Variationen in Gdur comp. um 1800; Serenade Op. 25, Rondo Op. 51 II, Variationen „Bei Männern" erschienen 1802; Terzett Op. 116, Violinsonaten Op. 30, Variationen Op. 34 und 35 comp. 1802; Glück der Freundschaft Op. 88 und Zärtliche Liebe ersch. 1803; Triovariationen Op. 44 und Violinromanze Op. 40 comp. 1803; drei Märsche Op. 45, Variationen über Rule Britania, der Wachtelschlag ersch. 1804; Sonate Op. 53 nebst dem ursprünglich dazu gehörigen Andante in Fdur, Tripleconcert Op. 56, Sonate Op. 57 entworfen 1804; „An die Hoffnung" Op. 32 und Trio Op. 38 ersch. 1805; 4. Concert Op. 58 comp. 1805; Trio Op. 36, Sonate Op. 54 erschienen 1806; Empfindungen bei Lydiens Untreue vermuthlich 1806.

3. Cmollsymphonie, Pastorale und Siebente.

(1806—1812.)

Das Heiligenstädter Testament vom Jahre 1802 schloß mit dem schmerzlichen Anruf: „O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen. So lange

schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. O wann, o wann o Gottheit kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen. Nie? Nein — o es wäre zu hart." Damit war des Künstlers Seele eine Richtung gegeben, die weit über das ihn umspielende Leben hinaus in ein höheres Dasein wies, dem er nun ebenfalls bald Denkmale zu setzen beginnen sollte. Ja die Pastorale, die diesen „Tempel der Natur" feiert, war ursprünglich als Nr. 5 bezeichnet, sollte also der Cmoll-symphonie in der Ausarbeitung voraufgehen. Es mußte jedoch wie es scheint auch dieses Schicksalspochen erst innerlich überwunden sein, ehe die Ruhe gewonnen ward, um den „Frieden Gottes in der Natur" völlig zu erfassen und künstlerisch darzustellen.

Freilich Breuning schreibt am 2. Juni dieses Jahres 1806, die Kabale mit dem Fidelio sei für Beethoven um so unangenehmer gewesen, als er durch die Nichtaufführung in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurückgeworfen sei und sich um so langsamer erholen werde, als er einen großen Theil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren habe. Allein das erste der Quartette Op. 59 hat die Notiz „angefangen am 26. Mai 1806", und die Vierte Symphonie (Op. 60) wie das Violinconcert (Op. 61) gehören ebenfalls diesem Jahre an. Ja derweilen waren die schon früher begonnenen Op. 56, das Tripleconcert, Op. 57, die Appassionata genannt, und Op. 58, das vierte Concert, auch theils weiter geführt theils gänzlich fertig geworden. Welcher Reichthum, der Zahl, dem Umfange und dem Inhalte nach! Die drei Quartette sind dem Grafen Rasumowsky gewidmet, der sie bestellt und die russischen Melodien dazu gegeben hatte. Wie weist das Adagio des zweiten auf jene höhere Region, in der jetzt Beethoven immer mehr heimisch werden sollte. Es sei ihm eingefallen, als er einmal nachts lange den gestirnten Himmel betrachtet und an die Harmonie der

phären gedacht habe, erzählte er selbst Czerny, und der
Tandel der Sterne spiegelt sich in der beseligten Ruhe dieser
ll dahinziehenden Töne herrlich wieder. Aller Schmerz
heint gelindert, alle Leidenschaft gestillt. Wie hatte sie aber
ich noch in der „Appassionata" getobt, deren Skizzen unter
enen des Fidelio stehen. Das ist wie mit Blut geschrieben
nd schreit auf in schmerzlichster Erregung. Sie war im
Sommer fertig und ist dem Grafen Franz Brunswick
ewidmet. Von seiner Schwester, der Gräfin Therese, be-
nd sich in Beethovens Nachlaß ein Oelbild mit der Auf-
hrift: „Dem seltenen Genie, dem großen Künstler, dem
uten Menschen von T. B." Es wird vermuthet, daß an
e jener Brief an die „unsterbliche Geliebte" gerichtet ist,
r auch in bloßen Worten Beethovens Seelenzustand von
mals wie seinen „riesenhaften Ideenschwung" malt. Er
nd sich nach seinem Tode mit andern wichtigen Papieren
einem alten Schranke und ist aus einem ungarischen
adeort vom 6. Juli datirt. Man setzt ihn mit Grund
dieses Jahr 1806, wo Beethoven auch auf einem Besuche
i Brunswicks war. Doch wie dem auch sei, er bezeichnet
ne äußerste Steigerung des persönlichen Gefühles und
eist von selbst in die erhabene Region hinüber, wo
les irdische Wünschen schweigt. Er dient uns also zu
ner Ueberleitung in das weitere Schaffen Beethovens,
s von jetzt an eine Idealität anzunehmen beginnt, wie
e in solch wahrhaft überirdischem Glanze selten gesehen
orden ist. Man findet ihn nach dem Original abgedruckt
den „Briefen Beethovens" (Stuttgart 1865). Hier
enügen die Hauptstücke desselben.

„Mein Engel, mein alles, mein Ich," beginnt er am
Juli morgens. „Nur einige Worte heute und zwar
it Bleistift (mit deinem) — erst bis morgen ist meine
Wohnung sicher bestimmt, welcher nichtswürdige Zeitverderb
dergleichen! Warum dieser tiefe Gram, wo die Noth-
endigkeit spricht! Kann unsere Liebe anders bestehen als

durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen? Kannst du es ändern, daß du nicht ganz mein, ich nicht ganz dein bin? Ach Gott, blick in die schöne Natur und beruhige dein Gemüth über das Müssende. Die Liebe fordert alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit dir, dir mit mir. Nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für dich leben muß. Wären wir ganz vereinigt, du würdest dieses Schmerzliche ebensowenig wie ich empfinden. . . . . Wir werden uns wohl bald sehen. . . . . Auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser wenigen Tage über mein Leben machte. Wären unsere Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine dergleichen. Die Brust ist voll dir viel zu sagen. Ach es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist. Erheitere dich, bleibe mein treuer einziger Schatz, mein Alles wie ich dir, das Uebrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und sein soll. Dein treuer Ludwig."

Aber auf demselben feinen Blättchen geht es weiter, denn die Post ist bereits fort: „Du leidest, du mein theuerstes Wesen. Ach wo ich bin, bist auch du mit mir. Mit mir und mit dir werde ich machen, daß ich mit dir leben kann. Welches Leben!!! so!!! ohne dich. Verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine ebensowenig verdienen zu wollen als sie wirklich zu verdienen. Demuth des Menschen gegen den Menschen, sie schmerzt mich, und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der den man den Größten nennt? Und doch ist wieder hierin das Göttliche im Menschen . . . Wie du mich auch liebst, stärker liebe ich dich doch, doch nie verberge dich vor mir. Gute Nacht. Als Badender muß ich schlafen gehn. Ach Gott, so nah! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsere Liebe? Aber auch so fest wie die Veste des Himmels."

Und noch einmal wird das Blatt ergriffen: „Guten Morgen am 7. Juli. Schon im Bette drängen sich die

Ideen zu dir, meine unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksal abwartend ob es uns erhört. Leben kann ich entweder nur ganz mit dir oder gar nicht. Ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herumzuirren, bis ich in deine Arme fliegen kann und mich ganz heimatlich bei dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann. Ja leider muß es sein, du wirst dich fassen, umsomehr, da du meine Treue gegen dich kennst. Nie eine andere kann mein Herz besitzen, nie — nie. O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt. Und doch ist mein Leben in Wien so wie jetzt ein kümmerliches Leben. Deine Liebe macht mich zum Glücklichsten und Unglücklichsten zugleich. In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens, kann diese bei unserem Verhältnisse bestehen? Sei ruhig, nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unseren Zweck zusammen zu leben erreichen. Sei ruhig, liebe mich, heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir mein Leben, mein alles. Leb wohl, o liebe mich fort, verkenne nie das treueste Herz deines geliebten L. Ewig dein, ewig mein, ewig uns."

Klingt hier nicht der völlige Beethoven wieder? Er hatte in diesem Sommer eben bei Brunswicks die Appassionata beendet, die er selbst für seine größte Sonate hielt. Ist ihre Sprache irgend größer als die dieses Briefes? Seine Gemüthsstimmung erschien damals „meistens sehr melancholisch". Um so mehr aber war die Kunst sein Trost, und gerade ihm mußte sie ein völliges Heiligthum sein, das er nicht gern dem fremden Auge öffnete, am wenigsten dem feindlichen. Dies erfuhr in diesem Herbst auf eine sehr deutliche Weise der Fürst Lichnowsky, zu dem er von Ungarn aus auf einige Zeit nach Schlesien gereist war, als derselbe ihn nöthigen wollte, den bei ihm einquartierten französischen Offizieren vorzuspielen. Es gab eine heftige Scene, nach welcher Beethoven sofort das Schloß verließ

und selbst dem nachreisenden Fürsten nicht wieder zurückfolgte, sondern direct mit Extrapost nach Wien fuhr, wo dann obendrein noch des Fürsten Büste als Sühnopfer in Trümmer fiel. Es währte jedoch nur eine kurze Weile, bis die alte Freundschaft hergestellt wurde.

In den Quartettskizzen dieses Jahres stehen die Worte: „Ebenso wie du dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, ebenso möglich ist es, Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben. Kein Geheimniß sei dein Nichthören mehr, auch bei der Kunst." Der „Strudel der Gesellschaft" bringt uns einige neue Namen. Jener Graf Rasumowsky hatte als russischer Gesandter vor allen die glänzendsten Soireen, in ihnen trug auch seines Bibliothekars reizende und liebenswürdige Frau, Marie Bigot besonders schön Beethovensche Werke vor. Ebenso schön spielte die hübsche feine Gräfin Marie Erdödy, von Beethoven selbst „sein Beichtvater" genannt. Ein anderes sehr musikalisches Haus war das der Frau Dorothea von Ertmann, einer höchst anmuthigen Frankfurterin, und das der Familie Malfatti, deren Verwandter, Dr. Malfatti, Beethovens Arzt ward. Auch bei Streicher, der jene Nanette Stein, Tochter des Augsburger Clavierbauers, geheirathet hatte, welche Mozarts Brief von 1777 so drollig schildert, waren musikalische Gesellschaften, und gedenken wir noch des Fürsten Lobkowitz, so müssen wir uns fortan dort auch den jüngsten Bruder des Kaisers, den Erzherzog Rudolph mitwirkend vorstellen, Beethovens hohen Schüler, der auch wirklich nach seinem eigenen Zeugniß „Musik verstand".

Allein der Hauptwerth jener Notiz liegt darin, daß wir erfahren, wie Beethoven trotz der Erlebnisse mit dem Fidelio jetzt vor allem an „Opern" denkt. Denn allerdings, wenn dies einschlug, dann war auch äußerlich „sein Glück gemacht" und nichts hinderte ferner, seinen Liebesbund durch die Ehe zu krönen. Dazu winkte jetzt in der That gute Hoffnung. Denn mit dem neuen Jahre 1807 gingen

die beiden Hoftheater an eine Gesellschaft von Cavalieren über, an deren Spitze Lobkowitz stand, und dieser forderte denn auch Beethoven sofort selbst auf, sich sozusagen als Hoftheatralcomponist zu melden. Dies geschieht alsbald und Beethoven macht sich dabei „anheischig und verbindlich" jährlich wenigstens eine große Oper und eine Operette, sowie jede weitere erforderliche Musik zu liefern. Das Gefühl wahrhaft unerschöpflicher Schaffenskraft muß ihn damals, wo obendrein die innigste Liebe seine Geister beflügelte, zu dem kühnsten Selbstvertrauen emporgehoben haben, und eine donnergleich einschlagende Bethätigung desselben ist die Ouverture, die er eben damals zu Collins Coriolan schrieb. Allein die Herren gingen nicht auf seinen Wunsch ein, sie mochten ihm als Instrumentalcomponisten in diesem Punkte nicht trauen, und so wurde Beethoven, obwohl er darob dem „fürstlichen Theatergesindel" wenig grün ward, ihm und uns zum Glück eben „seiner Weise" erhalten.

„Wenn gediegene Kraft und die Fülle tiefer Empfindung den Deutschen charakterisiren, so darf man Beethoven vorzugsweise einen deutschen Künstler nennen. In diesem seinem neuesten Werke bewundert man die ausdrucksvolle Tiefe seiner Kunst, die das wild bewegte Gemüth Coriolans und den plötzlich schrecklichen Wechsel seines Schicksals auf das herrlichste darstellte und die erhabenste Rührung hervorbrachte", so sagt der Bericht über ein Concert, das Lichnowsky in diesem Frühjahr 1807 im Augarten gab. In eben dieser Zeit aber wissen wir Beethoven auf das bestimmteste mit der Cmollsymphonie und der Pastorale beschäftigt. Er hatte vor allem durch Clementi, der ein großes Musikgeschäft in London besaß, und durch den alten Freund Simrock in Bonn, das ja damals französisch war, materiell mehr Freiheit der Bewegung erhalten, — „sodaß ich dadurch hoffen kann, die Würde eines wahren Künstlers noch in früheren Jahren zu er-

halten", schreibt er am 11. Mai 1807 an Brunswick. Und wenn wir die weitere Stelle dieses in den „Neuen Briefen Beethovens" (Stuttgart 1867) mitgetheilten Schreibens lesen: „Küsse deine Schwester Therese, sage ihr, daß ich fürchte, ich werde, ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, groß werden müssen", so verstehen wir, wie sich hier Liebe, Ruhm und hohe Anschauung zu einem völlig neuen und gewaltigen künstlerischen Schaffen einten.

Das Nächste was fertig ward, war die C Messe Op. 86, auf Bestellung Esterhazys geschrieben. Allein hier hat Beethoven noch ungleich weniger als in der Oper das eigentliche Entscheidende der Sache getroffen, und wie geistreich und schönklingend, eine religiöse Composition ist uns dies nicht. Doch berührt es nicht diesen Punkt, wenn Beethoven selbst damals an Esterhazy schreibt: „Darf ich noch sagen, daß ich Ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da Sie gewohnt sind, die unnachahmlichen Werke des großen Haydn sich vortragen zu lassen". Denn Haydn hat ebensowenig den wirklichen Kirchenstyl. Einer Aufführung der Schöpfung des 76 jährigen Greises im nächsten Jahre wohnte jedoch auch Beethoven bei und empfing mit hohen Personen des Adels den ehrwürdigen Gast an der Thüre. Er, den er hier so ehren half, mochte ihm ein Zeichen des eigenen Ruhmes sein, dessen Glanz er mit dem Hervortreten der neuen großen Werke sicher voraussehen durfte. Bei der Aufführung der Messe im September 1807 in Eisenstadt geschah durch Mißverständniß ein persönliches Zerfallen des Componisten mit Mozarts Schüler Hummel, das erst nach einigen Jahren wieder ausgeglichen wurde. Der Fürst hatte die Messe mit der sonderbaren Frage kritisirt: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht!" und Hummel eben über solch sonderbare Art der Kritik gelacht, was Beethoven jedoch auf sich und sein Werk bezog. Von dem Fürsten wollte er seitdem erst recht nichts wissen.

Anders stand es mit dem ebenso großmüthig noblen wie kunstsinnigen Fürsten Lobkowitz und ihm, als einem der ersten böhmischen Granden und großen Theaterliebhaber mochte es zu danken sein, daß man zunächst in Prag den Fidelio zu geben gedachte. Dazu schrieb denn Beethoven in diesem Jahre 1807 die Ouverture Op. 138, die also nicht die zweite, sondern die dritte Leonorenouverture ist. Die Aufführung des Fidelio dort kam jedoch wie in Wien erst 1814 zu Stande. Vom nächsten Sommer 1808 kommt die Nachricht in die Oeffentlichkeit: „Der geniale Beethoven hat die Idee, Goethes Faust zu componiren, sobald er jemand gefunden hat, der ihn für das Theater bearbeitet." Zur Herbstmesse 1807 war der erste Theil des Faust zuerst als „Tragödie" erschienen: wir werden sehen, daß ihn das Gedicht sehr tief getroffen hatte, denn noch spät und gar auf dem letzten Krankenbette beschäftigt ihn diese Idee. Faustmusik hatte er jedoch damals schon selbst geschrieben, die Cmollsymphonie, und mit ihr als einem Grundpfeiler von Beethovens Schaffen und der modernen Tonkunst überhaupt haben wir uns also jetzt zunächst kurz zu beschäftigen.

„Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen," hörten wir ihn selbst sagen. Und so zeichnet ihn auch der Eine mit „personifizirte Kraft", der Andere sagt: „Ein Jupiter sah zuweilen aus diesem Kopfe heraus", der Dritte: „Besonders war die herrliche Stirn ein wahrer Sitz majestätischer Schöpferkraft." Aufgestachelt durch den Widerstand des „Schicksals" d. h. einer gegebenen Naturbeschränkung, trat nun hier diese Kraft als solche in ihrer ganzen Geschlossenheit und Erhabenheit hervor. Man hat die Kraft, die das All erschaffen hat und erhält, „Wille" genannt und die Musik selbst eine unmittelbare Erscheinung desselben, während die anderen Künste nur die Bilder dieses Lebenswillens, die Dinge der Welt wiedergeben. Nun, in diesem ersten Satz der Cmollsymphonie ist diese

Kraft als persönlicher Wille in einer Steigerung vorhanden, die kaum irgendwo in der Kunst ihres Gleichen hat. Sie erscheint in ihrer vollsten Bethätigung, in ihrem ganzen Adel, und Jupiter-Symphonie sollte dieses Werk heißen, denn sie ist ein Zeuskopf, wie nur je ein Phidias einen ersonnen. Und wenn man die Melodie als die „Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens" charakterisirt, so ist eben die Sonatenform der Symphonie als solche eine einzige solche große Melodie. Namentlich diese „Fünfte" Beethovens erzählt uns die geheimste Geschichte jenes persönlichen Willens, malt all sein Streben und seine Bewegung. Kein Vorbild irgend welcher Kunst konnte R. Wagner einen Siegfried zeigen: hier spielt er als Kraft, als Wille wie als besonnenstes Bewußtsein in dem Urtypus des Geistes. „Aber solche Musik darf man doch nicht machen," hörte nach der Aufführung des Werkes in Paris Hector Berlioz seinen Lehrer Lesueur, obwohl derselbe gleichfalls von dem Werke tief bewegt war, sagen. „Trösten Sie sich," lautete die Entgegnung, „es wird nicht viel dergleichen gemacht werden." Wie richtig hat der genialische Franzose gesehen! Siegfrieds Rheinfahrt in der „Götterdämmerung" ist ein Stück „dergleichen".

Aber auch einzig die Nacht der Leiden gebiert dieses Aufrufen aller Kraft, nur die äußere Steigerung und Spannung hält diese Energie aufrecht. Und wie schon Coriolan zuletzt alle Geschosse, die die Mutter auf ihn gerichtet, zu todesmuthiger Sühne in die eigene Brust drückt, so liegt im tiefsten Hintergrunde auch dieses kühnsten mannhaftesten Lebenswillens das Bewußtsein von dem Schein und Wandel aller Dinge. Beethoven fühlt im tiefsten Innern, daß nur darum das Schicksal „an seine Pforte geklopft", weil er selbst im unwillkürlichen Drange der Kraft und des Schaffens sich an den heiligen Kreisen der Mutter Natur versündigt hat, ja daß aller „Wille" nur Vergänglichkeit zeugt und Selbsttäuschung ist.

So steht denn auch das Adagio in einer schönen Bescheidung und Hingabe an dasjenige da, was über allen persönlichen Willen geht. Und das Bewußtsein dieser höchsten That des Willens, sich selbst dahin zu geben und so seine wahre Freiheit zu bewahren, hat das Jubellied des Finales erzeugt, das ebenfalls nicht mehr Freud und Leid eines einzelnen Herzens angeht, sondern die „Freiheit", die man bisher gesucht und gepriesen, in das höhere Gebiet des sittlichen Willens erhebt. Durch diesen ihren inneren Gehalt besitzt die Cmollsymphonie denn auch eine weit über ein bloßes „Kunstwerk" hinausgehende Bedeutung und erfüllt neben den Erzeugnissen der religiösen Kunst Zweck und Wesen der Musik als einer Darstellung dessen, was die Welt „im Innersten zusammenhält".

Und diese Erkenntniß des tieferen Zusammenhanges der Dinge schwebt fortan wie ein versöhnender und verklärender Schein hinter allem Dunkel, das stets mehr des Künstlers eigene Existenz umfängt und gibt ihm stets verklärtere Schöpfungen aus dem eigenen Schöpfungswillen ein.

Da folgt sogleich die Pastorale, mit der Cmollsymphonie zugleich in der Arbeit, nach ihrem Sinn aber die Seelenhingabe an den Frieden der Natur und die Erfüllung jenes Wortes: „Blick in die schöne Natur und beruhige dein Gemüth über das Müssende". Während die Vierte Symphonie im Vergleich mit jener Fünften doch eben nur — eine Symphonie, wenn auch von Beethoven, bleibt, waltet in dieser Sechsten der poetische Sinn, das reine Gefühl für das hinter allem Leben thätig Webende, und ihre Idee und Stimmung bildet für Beethoven selbst eine Ueberleitung zur vollen Erfassung eines Ewigen, das er hier nur in der Gottheit schönem Kleide erschaut. „Erinnerung an das Landleben" heißt es hier, aber zugleich „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". „Die Beethovens liebten den Rhein", sagen schon die Jugendgespielen des Knaben Ludwig, und: „die schöne Gegend, in der ich das

Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und deutlich vor Augen, als da ich euch verließ", schreibt er selbst an Wegeler. „Im Wald Entzücken, wer kann Alles ausdrücken", steht auf einem Blatt von seiner Hand. Aber jetzt, wo er einsam sein Leben zubringen mußte, war ihm die Natur eine liebende Mutter, eine Schwester, ja eine Geliebte, und er blickte nicht bloß wie in lebendige Augen in ihre geheimen Wunder, sondern sie offenbarte ihre Macht als innern Frieden spendend an ihm, der selbst so stürmisch war und den das Leben so mannichfach feindselig behandelte. In der „Scene am Bach" murmelt das Wasser ihm Frieden zu und die Vöglein an dem Heiligenstädter Bächlein, wo diese beiden Symphonien fertig wurden, Freude. Neuen Lebensmuth gibt das „Lustige Zusammensein der Landleute", und als „Gewitter und Sturm" an die Macht des Ewigen gemahnt, sprechen die Hirten mit „Herr wir danken dir" — denn das Finale sollte ursprünglich wie die schon 1800 geplante, aber ebenfalls erst 1808 vollendete Chorphantasie (Op. 80) Worttext enthalten — ihre „frohen und dankbaren Gefühle" aus. Es war wenn irgend etwas sein stets wiedererfahrenes persönliches Erleben und selbst ein Dankopfer, was er solcher höheren Spende spendete. Tiefere Versenkung in diese heilige Natur führte ihn aber zu noch tieferem Aussprechen der Stimmungen, die sie in unserer Brust entfacht, und das Ganze ihres unsterblich webenden Wechsels mehr und mehr zur Erfassung des Ewigen und wahrhaft Bestehenden selbst.

Wir kommen jetzt zu einer ganzen Reihe neuer schimmernder Blüten seines Geistes, als habe diese innige Berührung mit dem Ewigen der Natur in ihm selbst einen ganzen fruchtzeugenden Frühling geboren.

Ein anmuthiger Verkehr bestand in diesen Jahren vor allem mit der Familie Malfatti und ihren zwei reizenden Töchtern. „Mir ist so wohl bei ihnen allen, es ist als könnten die Wunden, wodurch mir böse Menschen die Seele

zerrissen haben, durch sie geheilt werden," — „ich vermuthe, daß ich dort (im ‚Wilden Mann' im Prater) keine wilden Männer, sondern schöne Grazien finden werde", und: „grüße mir alles, was dir und mir lieb ist, wie gern würde ich noch hinzusetzen, und wem wir lieb sind???? wenigstens gebührt mir dieses Fragezeichen", — solche Aeußerungen in den Zetteln an seinen Freund Gleichenstein, der 1811 die jüngere Tochter Anna heirathete, geben uns seine Empfindung. Er sendet der soeben jungfräulich aufblühenden dunkelaugigen Therese, die wohl „flüchtig ist und alles im Leben leicht behandelt", aber „für alles Schöne und Gute soviel Gefühl und ein so schönes Talent für Musik" hat, eine Sonate und empfiehlt ihr Goethes Wilhelm Meister und Schlegels Shakspeare. Man erkennt, daß dem Verkehre auch hier der geistige Hintergrund nicht fehlte, dessen ein Beethoven nie entrathen konnte, und fast scheint auf der Bahn „zu neuen Thaten" auch diesem Siegfried mehr und mehr vor der hell aufgehenden Jugend die „unsterbliche Geliebte" verbleichen zu sollen.

Das der Pastorale unmittelbar folgende Op. 69 ist die dem Freunde Gleichenstein gewidmete Cellosonate. Als Op. 70 kommen dann die beiden herrlichen Trios, der Gräfin Erdödy gewidmet, bei der er in dieser Zeit wohnte. Der erste Satz des Ddurtrios ist ein glänzend freies Spiel des Geistes und der Kräfte, das Adagio aber wie Fausts tiefe Versenkung in die Natur und ihre Geheimnisse, — ja von den seltsamen Schauern dieses Satzes hat das Ganze bei den Musikern den Namen „Fledermaustrio". Als Op. 72 ist die „Leonore" bezeichnet, die im Jahre 1810 herauskam, Op. 73 aber, das schönste aller Concerte, ist dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Weiter kommen Op. 74 das Harfenquartett, dem Fürsten Lobkowitz, und die Clavierphantasie Op. 77, dem Freunde Brunswick gewidmet, und endlich die von Beethoven selbst sehr hoch geschätzte Fisdursonate, Op. 78, seiner Schwester Therese

gehörend. Wahrlich genug „neue Thaten" und welch glorreiche!

Doch damit sind wir schon im Jahre 1809 und dieses brachte für Beethoven günstige Veränderungen: er erhielt ein ständiges Gehalt. „Meine Umstände bessern sich, ohne Leute dazu nöthig zu haben, die ihre Freunde mit Flegeln traktiren wollen, auch bin ich als Capellmeister zum König von Westphalen berufen worden und es könnte wohl sein, daß ich diesem Rufe folge", schreibt er am 1. November 1808 an den schlesischen Grafen Oppersdorf, den er im Herbst 1806 mit Lichnowsky zusammen besucht und der bei ihm eine Symphonie bestellt hatte, die er aber nie erhielt. Im folgenden Dezember gab Beethoven zunächst ein großes Concert, in dem er die beiden neuen Symphonien, Stücke der Messe, das Gdurconcert und die Chorphantasie aufführte und selbst phantasirte. Man ward so aufs neue und in weiteren Kreisen auf den großen ernsten Meister aufmerksam, den ein Lüstling wie Jerome Bonaparte nach seinem Capua Cassel ziehen wollte, und begann um seinen Verlust besorgt zu sein. Die Freunde rühren sich, Beethoven selbst nicht weniger, — man erkennt es aus den Briefen an Gleichenstein und die Erdödy, — und unter dem Gesichtspunkte der thätigen „Miturheberschaft jedes neuen größeren Werkes" werden drei „Herren" gewonnen, welche des Künstlers Verbleiben in Wien sichern: es sind — ihr Andenken sei gepriesen — Erzherzog Rudolph und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky, — der Gemahlin des Letztern sind die „Sechs Gesänge" Op. 75 mit Goethes Mignon und Neue Liebe neues Leben gewidmet, — und die Summe betrug 4000 Fl. = 8000 Mark. „Du siehst mein lieber guter Gleichenstein aus Beigefügtem, wie ehrenvoll nun mein Hierbleiben für mich geworden," schreibt er am 18. März 1809 von dem „Decret", das er am 26. Februar aus den Händen des Erzherzogs empfangen hatte und das ihm keinerlei Verpflichtung auferlegte, als in Wien

und Oesterreich zu bleiben. Wenn er aber hinzufügt: „der Titel als Kaiserl. Kapellmeister kommt auch noch nach," so ist davon gewiß nie ernstlich Rede gewesen, der Hof eines Kaiser Franz konnte einen solchen „Neuerer" nicht brauchen. Die obenerwähnten Widmungen dagegen waren naturgemäße Dankesbezeugungen für solche Thatfreundschaft.

Geplant ward jetzt zunächst eine große Reise, die England und sogar Spanien berühren sollte, und Gleichenstein vernimmt: „Nun kannst du mir helfen eine Frau suchen; wenn du eine schöne findest, die vielleicht meinen Harmonien einen Seufzer schenkt, so knüpf im voraus an. Schön muß sie aber sein, nichts nicht Schönes kann ich nicht lieben — sonst müßte ich mich selbst lieben." Allein der herannahende Krieg unterbrach jedes äußere Vorhaben, brachte aber auch in die Phantasie des Künstlers jenes farbenreiche Bild der frohen Allregung der Kräfte, das R. Wagner die „Apotheose des Tanzes" genannt hat, die Siebente (Adur-) Symphonie (Op. 92). Es war das erstemal, daß Deutschland das Bild eines eigentlich nationalen Krieges sah: Napoleon erwuchs als der Erbfeind und vom höchsten Adel bis zum Bauern regte sich in Wahrheit das ganze Volk zu einem energischen Befreiungskriege. Und wie der Marsch ja selbst nur ein Kriegstanz ist, so faßte Beethoven dieses fröhlich frische Ziehen der Schaaren, diese Rhythmen des Pferdegetrappels, dieses Fahnenwehen und Trompetenklingen in einem instrumentalen Bilde zusammen, wie die Welt nie etwas Leuchtenderes gesehen. Dem Dichter genügt ein Mühlradstrudel, um den „dampfenden Gischt" der Charybdis zu malen. Für Beethoven war dieses frohe Kriegsspiel wie einst die Gestalt Bonapartes eine Erregung der Phantasie, die dann selbstthätig aus dem nächsten geschichtlichen Anlaß ein allgemeines Bild des freien Spiels der Kräfte und der Allregung des menschlichen Daseins machte. Die

Beziehung auf die Zeit und den Nerv seiner Existenz bekundete aber dieses Werk auch noch in seiner späteren Wirkung. Ja es bildete, wie wir bald sehen werden, die entscheidende musikalische Feier, als dann 1813 auch die eigentlichen Befreiungskriege erfolgten und zum glänzendsten Siege führten. Denn wie er persönlich sich dem mächtigen Eroberer an Naturkraft gewachsen fühlte, hatte er auch gleich Schiller die Regung des Genius der Nation, die denselben niederwarf, sicher vorausgesehen. Diesem zweiten Gesicht des Propheten, der in jedem echten Dichter lebt, diesem zweifellos gewissen Herzgefühle des schließlichen Triumphes verdankte der Künstler es, daß er in den Tagen der grenzenlosesten Schmach und Niederhaltung doch die Erhebung der Geister und den jubelnden Sieg zu singen vermochte. Napoleon warf diesmal noch die Oesterreicher. Aber wie er selbst bei Aspern und Wagram zuerst die Wucht und Standhaftigkeit deutscher Art gefühlt, so schilderte, als er nun die Kaisertochter gewonnen hatte und ganz Europa dauernd zu beherrschen schien, Beethoven dennoch in dem Scherzo und Finale dieser 7. Symphonie den ganzen Jubel der siegreichen Nation mit allem Fest- und Volksspiel, womit nur je die wiedererrungene Selbstständigkeit und Freiheit gefeiert worden ist. Wobei man dann in dem immerhin etwas wehmuthvoll ergreifenden zweiten Satz mit seinen eintönigen Schlägen auf der Dominante auch dumpfe Marschrhythmen zu Tod und Begräbniß erkennen mag! Und gerade dieses außerordentlich charakteristische Thema steht in dem Beginn eines Skizzenbuches, das in dieses Jahr 1809 zu setzen ist.

Freilich zunächst ging es in Wien und Oesterreich böse her. Alles war in die enge Stadt gesperrt und mußte zudem harte Lasten tragen. Ward beim Abzuge des geliebten Schülers Erzherzog Rudolph „das Lebewohl" der Sonate Op. 81a geschrieben, dem auch erst am 30. Januar 1810 das Finale („die Ankunft") folgte, so schlummerte den

langweilig beengten Sommer über seine Kunst völlig. Er arbeitete nach Ph. E. Bach, Kirnberger, Fux und Albrechtsberger „Materialien zum Generalbaß" für den hohen Schüler aus, die später fälschlich als „Beethovens Studien" herausgegeben worden sind. Am 8. September war noch ein Wohlthätigkeitsconcert, wobei Beethoven — ein Hohn auf die Zeit, da Napoleon soeben erst Schönbrunn verlassen hatte! — selbst die Eroica dirigirte. Den Rest des Sommers aber hoffte er in irgendeinem glücklichen Landwinkel zubringen zu können, und der Aufenthalt bei Brunswicks in Ungarn trieb denn auch wieder Blüten seines Genius hervor, jene Op. 77 und 78. Ja dieser Herbst 1809 scheint sogar das volle Wiedererwachen desselben zu bezeichnen. Denn das Skizzenbuch der Siebenten Symphonie (Op. 92) enthält auch Skizzen der Achten (Op. 93), und Beethoven gedachte um Weihnachten wieder ein Concert zu geben, zu dem natürlich nur neue Werke verwerthet werden konnten. Entwürfe zu einem neuen Concert folgen denn auch jenen Skizzen, darauf steht da: „Polonaise für Clavier allein" und dann: „Freude schöner Götterfunken — Ouverture ausarbeiten" und „Abgerissene Sätze wie Fürsten sind Bettler, nicht das Ganze," — die Wiederaufnahme jener Jugendidee, aber hier in größerem Style, also ein geistiger Keim zum Finale der Neunten Symphonie. Die wirklich aufnotirte Melodie dagegen ist 1814 zu der Ouverture Op. 115 („zur Namensfeier") ausgearbeitet worden.

Das Theater hatte in jener Zeit der nationalen Erweckung wieder besonders Schiller gebracht. So mochte auch in Beethoven die frühere Idee wiedererstehen. Er wollte damals auch den Tell mit Musik ausstatten. Für den Egmont aber ward ihm jetzt wirklich solch ein Auftrag gegeben und dabei führen wir ein bemerkenswerthes Wort von ihm an. „Schillers Dichtungen sind für die Musik äußerst schwierig, der Tonsetzer muß sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bei Schiller? Da ist Goethe viel

leichter," sagte er einmal zu Czerny, und in der That, diese Egmontouverture überragt an Größe des Athems und an Schwung Goethes schöne Tragödie. Die Composition dieser Musik brachte ihn aber in eine um so vertrautere Bekanntschaft mit dem Dichter, und in dasselbe Jahr 1810 fallen denn auch die unvergleichlichen Lieder „Kennst du das Land" und „Herz mein Herz" in jenem Op. 75.

Mit diesem Jahre 1810 stehen wir zugleich vor einem etwas räthselhaften Puncte in Beethovens Leben, seiner „Heirathspartie".

Im Frühling schreibt er an Freund Zmeskall: „Erinnern Sie sich nicht der Lage worin ich bin, wie einst Herkules bei der Königin Omphale??? Leben Sie wohl und schreiben ja nicht mehr der große Mann über mich, denn nie habe ich die Macht oder Schwäche der menschlichen Natur so gefühlt als jetzt." Am 2. Mai aber heißt es gegen Wegeler: „Seit ein paar Jahren hörte ein stilleres ruhigeres Leben bei mir auf und ich ward mit Gewalt in das Weltleben gezogen. Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen hätte. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, solange er noch eine gute That verrichten könne, längst wär ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet." Er bittet um seinen Taufschein und zwar auf eine so dringende Art, daß es auffallend ist. Drei Monate später fand sich denn auch die Auflösung des Räthsels: Breuning schrieb, er glaube, Beethovens Heirathspartie habe sich zerschlagen. Uns aber bleibt das Geheimniß seiner Wahl. Man räth unwillkürlich auf die „unsterbliche Geliebte" und Therese Brunswick. Aber wir wissen nichts. Allerdings hatte er jetzt neben dem Ruhm ein sicheres Brod. Allein sie war gegen 32 Jahre alt und er schwerhörend. Dazu eine

Verwandtschaft auf seiner Seite, deren sonderbaren Schimmer wir noch kennen lernen werden! Es müßte von ihrer Seite die Leidenschaft, wenn eine solche bestanden hat, unter den Bann der Klugheit gelegt worden sein, und allerdings ist es bezeichnend, daß fortan ihr Name bei Beethoven nicht mehr genannt wird. Allein ihre noch lebende Nichte, die Stiftsdame Gräfin Marie Brunswick schreibt ausdrücklich: „Niemals habe ich von intimeren Beziehungen noch einer Leidenschaft zwischen ihnen gehört, während die tiefe Liebe zu meines Vaters Cousine Gräfin Guicciardi oftmals besprochen worden war.“ Giulietta aber war damals längst Gräfin Gallenberg. Die Lösung dieses Räthsels gehört demnach der Zukunft.

Dagegen besitzen wir ein paar Zettel an Gleichenstein, der im nächsten Frühjahr die jüngere Malfatti heirathete. „Du lebst auf stiller ruhiger See oder schon im sichern Hafen — des Freundes Noth, der sich im Sturm befindet, fühlst du nicht oder darfst du nicht fühlen. Was wird man im Stern Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurtheilen ohne mich zu sehen? Mein Stolz ist so gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit dir reisen dahin“, lautet der eine. Der andere aber: „Deine Nachricht stürzte mich aus den Regionen des Glückes wieder tief herab. Wozu denn der Zusatz, du wolltest es mir sagen lassen, wenn wieder Musik sei? Bin ich denn gar nichts als dein Musikus oder der Andern? — Ich kann also nur wieder im eigenen Busen einen Anlehnungspunkt suchen, von außen gibt es also gar keinen für mich. Nein, nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. So sei es denn. Für dich, armer Beethoven, gibt es kein Glück von außen, du mußt dir alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde.“ In Thereſe Malfattis Besitz war die Skizze von „Herz mein Herz“ und Klärchens Lied „Freudvoll und leidvoll“. In der Zeit der Verlobung

Gleichensteins war dem so bitter Getäuschten die sehnende Empfindung übergequollen, — allein konnte das 18jährige Mädchen wagen, was die ernste Gräfin nicht gewagt? — Therese Brunswick starb unvermählt, Therese Malfatti heirathete 1817 einen Herrn von Drosdick. Der Verkehr Beethovens mit der Familie aber blieb bestehen.

Das Nächste, was uns jetzt begegnet, ist die Bekanntschaft mit Bettina Brentano, die zu einer persönlichen Zusammenkunft mit Goethe führte.

Ihr Bruder Franz hatte eine Birkenstock aus Wien zur Frau, in deren Elternhause Beethoven längst wohl bekannt war. Sie selbst war die Braut Achim von Arnims, doch ihre tief musikalische Natur hatte ihr eine wahre Sehnsucht zu Beethoven eingegeben. An einem schönen Maitage ging sie daher einfach mit ihrer verheiratheten Schwester Savigny zu ihm in seine Wohnung und ward auch aufs beste empfangen. Er sang ihr jenes schöne „Kennst du das Land", zwar scharf und schneidend, aber mit tiefstem Ausdruck. Ihre Augen glänzten. „Aha," sagte er, „die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, die weinen nicht." Dann ging er mit ihr nach Hause zu Brentanos und seitdem waren sie alle Tage beieinander.

Bettina hat damals den Eindruck seiner Erscheinung und seiner Gespräche zusammengefaßt und an Goethe berichtet. Man findet diese so anziehenden und bedeutsamen Schriftstücke in dem Cottaschen Beethovenbuche. Sie zeigen, wie sehr Beethoven den hohen Beruf seiner Kunst und ihre Wurzel im allerschaffenden Geiste faßte. „Er fühlt sich als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben, er erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffne, — was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon von Sonnenaufgang am heiligen Tagewerk ist und nach Sonnenuntergang kaum um sich

sieht, der seines Leibes Nahrung vergißt? — O Goethe, kein Kaiser und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven", schreibt sie. Und Goethe, der „mit Vergnügen das Bild eines wahrhaft genialen Geistes in sich aufnimmt" und wohl weiß, „daß diesem eben sein Genie vorleuchtet und oft wie durch einen Blitz Hellung gibt, wo wir im Dunkel sitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde," — Goethe lädt ihn nach Karlsbad, wo er doch beinahe jedes Jahr hinkomme.

Die beiden merkwürdigen Schreiben an Bettina (vom 11. August 1810 und 10. Februar 1811), deren Autographe seitdem aufgefunden worden sind, enthüllen das ganz liebeerregte Wesen des Künstlerherzens in dieser Zeit, man findet sie in den „Briefen Beethovens". Ergänzend für diese Lebensseite des Künstlers und doch weit über all das Leid und die Freude solcher Zustände hinaus ist eine Composition dieser Zeit, das Quartetto serioso Op. 95 vom October 1810. Dumpfe Donner künden das Arbeiten dieses Vulcans an, und doch das Finale, wie weiß dieser Geist stets wieder von sich selbst frei zu werden. Auch das heldisch kraftvoll sich aufschwingende Trio Op. 97 stammt aus dem Frühjahr 1811 und zeigt besonders im Adagio eine ganz wunderbare innere Beseligung. Allein es scheint doch die Fülle bitterer Erlebnisse insofern einigen Einfluß geübt zu haben, als außer diesen Compositionen in jener Zeit wenig entstanden ist. Doch mag andrerseits die Bestellung der beiden Festspiele „Die Ruinen von Athen" und „König Stephan" für das neue deutsche Theater in Pest seine beste Zeit weggenommen haben, und dann waren ja noch die beiden Symphonien auszuarbeiten. Auch fällt das Lied „An die Geliebte" in dieses Jahr 1811 und der Hauptentwurf von Op. 96, der lieblich neckischen Violinsonate, vollendet 1812 bei Anwesenheit des damals berühmten Violinspielers Rode in Wien.

Die Arbeit an den beiden Festspielen füllt den Sommer 1811 aus, ihre Aufführung aber geschah im Frühjahr 1812. Zugleich dachte man wieder an eine Oper für Wien, — es waren die Ruinen von Babylon, — und ferner muß eine Einladung nach Neapel, wo Graf Gallenberg Theaterdirector war, eben damals an ihn ergangen sein. Das Nächste aber war eine Badereise nach Teplitz, wo er mit Varnhagen, Tiedge und Elise von der Recke in ein näheres Verhältniß trat. Bei ihr lebte eine lichtbraune junge Dame aus Berlin, Amalie Sebald, damals 25 Jahre alt, mit einer bezaubernd schönen Stimme und durch geistige und körperliche Vorzüge gleich ausgezeichnet. Zu ihr faßte der so oft getäuschte Meister eine tiefe Zuneigung: ihr Auge zeigt Seelengüte und Verstand zugleich, ihr Mund ist besonders lieblich, — vor mir liegt ihr Bild. „Der Gräfin einen recht zärtlichen und doch ehrfurchtsvollen Händedruck, der Amalie einen recht feurigen Kuß, wenn uns niemand sieht", schreibt er hinterher an Tiedge. Goethe sah er diesmal nicht. Doch ging er nächstes Jahr abermals hin, und damals geschah nun die vielbesprochene Begegnung mit dem „kostbarsten Kleinod einer Nation", wie er selbst gegen Bettina einen „großen" Dichter nennt. Wir geben davon die Hauptsache.

Anwesend waren das österreichische Kaiserpaar, ihre Tochter, die Kaiserin von Frankreich, der König von Sachsen, der Herzog von Sachsen-Weimar und zahlreiche andere fürstliche Personen. Zu der früheren Gesellschaft kamen jetzt Goethe, der Jurist Savigny und sein Schwager A. von Arnim nebst seiner reizenden Frau Bettina. „Mit Goethe war ich viel zusammen", schreibt Beethoven selbst am 12. August 1812 an seinen Erzherzog nach Wien. Und des Dichters Wort gegen Zelter lautet: „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt. Allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht Unrecht

hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

Die merkwürdige Begebenheit, die in dem ebensoviel bestrittenen wie gelesenen 3. Briefe an Bettina steht, dessen Autograph nicht vorhanden scheint, erzählt nun sie selbst in einem Schreiben an Pückler-Muskau. Goethe, der von den anwesenden Fürsten viel Auszeichnung genossen hatte, habe besonders der Kaiserin seine Devotion bezeugen wollen und das „mit feierlich bescheidenen Ausdrücken" auch Beethoven angedeutet. Dieser aber habe entgegnet: „Ei was, so müßt Ihrs nicht machen. Ihr müßt ihnen tüchtig an den Kopf werfen, was sie an Euch haben, sonst werden sie's gar nicht gewahr. Ich habs ihnen anders gemacht." Und nun erzählte er, wie ihn einmal sein Erzherzog habe warten lassen und er darauf fortgegangen sei: einen Orden könnten sie einem wohl anhängen, einen Hofrath könnten sie wohl machen, aber keinen Goethe, keinen Beethoven, davor müssen sie Respect haben. Indem sei nun der ganze Hofstaat gekommen. Nun sagte Beethoven: „Bleibt nur in meinem Arm hangen, sie müssen uns Platz machen". Aber Goethe machte sich los und stellte sich mit abgezogenem Hut an die Seite, während Beethoven mit untergeschlagenen Armen mitten durch ging und nur den Hut ein wenig rückte, während diese sich von beiden Seiten theilten um ihm Platz zu machen und ihn alle freundlich grüßten. Jenseits blieb er stehen und wartete auf Goethe, der mit tiefen Verbeugungen sie hatte an sich vorbeigelassen. Nun sagte er: „Auf Euch habe ich gewartet, weil ich Euch ehre und achte, wie Ihr es verdient, aber jenen habt Ihr zuviel Ehre angethan." Nachher sei dann Beethoven zu ihnen gelaufen und habe ihnen alles erzählt.

Daß diesem Vorgange nicht entfernt Ueberschätzung der eigenen Person, sondern ein tief menschliches Gefühl der Gleichberechtigung zugrundelag, die in der That der Künstler am schwersten erwirbt, bezeugt der ganze Verlauf von Beethovens Leben, bezeugt auch hier der Verkehr aus den letzten Tagen dieses Badeaufenthaltes: er fand Fräulein Sebald wieder. Eine Reihe zartester Billets an sie in den „Neuen Briefen Beethovens" deutet uns das innige Einvernehmen mit der feinsinnigen Norddeutschen an, die zugleich seinem Naturell mit besserem Verständniß, als er bisher erfahren, entgegenkam. „Ich fand nur Eine, die ich wohl nie besitzen werde", schreibt er 1816. Und aus demselben Jahre stammt sein Geständniß, seit fünf Jahren — also im Jahre 1811! — habe er eine Dame kennen gelernt, mit welcher sich zu verbinden er für das höchste Glück seines Lebens gehalten hätte; es sei nicht daran zu denken fast Unmöglichkeit, eine Chimäre. „Dennoch ist es jetzt noch wie den ersten Tag, ich habs noch nicht aus dem Gemüth bringen können," schloß er. Er wußte nicht, daß Amalie Sebald seit October 1815 Frau Justizrath Krause hieß. Er hat diesmal seine Empfindung auch deutlich in Tönen ausgedichtet, in dem Liederkreis „An die ferne Geliebte", der das Datum „1816 im Monat April" trägt.

Es war das letztemal, daß er ernstlich mit einer „Heirathspartie" umging. Bald sollte ihn das Schicksal zum „Vater" machen, aber ohne Frau. Allein was auch an persönlichem Wünschen und Bedürfen noch durch dieses Künstlerleben hindurchging, fest auf die Sterne gerichtet stand sein Sinn, und in der idealen Welt fand er wirklich seine Freunde: noch der Siebenten Symphonie gewann auch die Achte eben in diesem Herbst 1812 ihre Vollendung. Wenn das neckische Allegretto scherzando der letztern den Keim seiner Entstehung in dem kurz zuvor erfundenen Mälzl'schen Metronom (Chronometer) hat, so mag das ungewöhnliche Menuett mit seinem stolzirenden Schritt auf jene vor-

nehme Hofgesellschaft hinweisen, die Beethoven so sehr an die überwundenen Zeiten des Ancien régime ermahnte, wo das l'état c'est moi auch noch in der Gesellschaft galt. Jedenfalls aber ist es eben der wunderbar frei und groß sich erhebende Geist einer neuen und besseren Zeit, was in diesen Werken sich ankündigte, und gerade die Siebente Symphonie sollte es denn auch sein, die unserem Meister selbst im großen und weiten Sinne die Herzen der Zeit öffnete: sie half den neugewonnenen Frieden mitfeiern, den der Wiener Congreß begründete, und dies leitet in Beethovens Leben ebenfalls auf eine neue Bahn der Entwicklung, die ihn auf die volle Höhe seines Daseins und seines Künstlerthums führte. —

An Werken, die weiter in diese Periode von Beethovens Schaffen fallen, sind zu nennen: 32 Variationen (1806—7); In questa tomba (1807); Sonatine Op. 79 (ersch. 1808); Variationen Op. 76 und Lied aus der Ferne (comp. 1809); die laute Klage (wahrsch. 1809); Sextett Op. 81b, Andenken, Sehnsucht von Goethe, der Liebende, der Jüngling in der Fremde (ersch. 1810); 3 Gesänge von Goethe Op. 83 (comp. 1810); Schottische Lieder (begonnen 1810); 4 Arietten Op. 82 (ersch. 1811); Trio in einem Satz und drei Equale für 4 Posaunen (comp. 1812), letztere später als Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängniß bearbeitet.

4. Die Missa solennis und die Neunte Symphonie.

(1813—23.)

„Ergebenheit, innigste Ergebenheit in dein Schicksal — du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibts kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst. O Gott, gib mir Kraft mich zu besiegen, mich darf

ja nichts mehr an das Leben fesseln", mit diesem Ausruf im Tagebuche von 1812 weiht er selbst sich für die hohe Aufgabe ein, die er sich fortan stellt, zu schreiben „zur Ehre des Allmächtigen, des Ewigen, Unendlichen."

Das Nächste, was schon wegen der rein äußerlichen Subsistenz zu unternehmen war, — denn der Staatsbankerott Oesterreichs hatte auch Beethoven geschädigt und ihn vor allem genöthigt seinen kranken Bruder Carl zu unterstützen, — war eine öffentliche Aufführung der neuen Werke. Es sollte sich dazu denn auch bald ein besonderer Anlaß finden, der dieselbe zugleich zu einer wirklichen Feier machte und so Beethovens Schaffen mit zu den bewegenden Mächten des damaligen öffentlichen Lebens erhob. Das Schicksal Napoleons nahte seinem Ende, und das ungeheure Ringen, das um den Sturz des Tyrannen von Europa begann, zog auch ihn mitleidend und mitthätig in seine Kreise.

„Eine große Handlung, welche sein kann zu unterlassen und so bleiben, o welch ein Unterschied gegen ein unbeflissenes Leben, welches sich in mir so oft abbildete — o schreckliche Umstände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausführung. O Gott, Gott, sieh auf den unglücklichen Beethoven herab, laß es nicht länger so dauern", schreibt er im Mai 1813 in sein Tagebuch. Frau Streicher nahm sich diesmal seiner häuslichen Verwirrung an, die so arg war, daß er einmal nicht einmal Stiefel gehabt hatte, um auszugehen. „Unverschuldet ist eben meine sonstige Lage die ungünstigste meines Lebens", schreibt er selbst. Durch den jähen Tod Kinskys blieben dessen Zahlungen aus, und den Fürsten Lobkowitz hatte seine Neigung zu Musik und Theater selbst in die schlimmste ökonomische Bedrängung gebracht. Doch mußte eben der schlechten Zeiten wegen zunächst die Absicht eines Concertes aufgegeben werden.

Umsomehr faßte der Gedanke einer Reise nach London Fuß, als welcher jene „große Handlung" zu betrachten ist und der uns deßhalb ganz besonders angeht, weil ihm schließlich die Neunte Symphonie entsprang.

Jener Metronomerfinder Mälzl nämlich hatte ein Panharmonicum verfertigt und wollte die Reise mit Beethoven gemeinschaftlich unternehmen. Er, der schon selbst den Brand von Moskau für sein Instrument gesetzt hatte, wollte jetzt das zweite Hauptereigniß der Zeit, Wellingtons Sieg bei Vittoria musikalisch dargestellt sehen und gab Beethoven die Idee dazu. Dessen Haß gegen Napoleon und Liebe zu England ließen ihn bald darauf eingehen, und so entstand diese „Schlachtsymphonie" (Op. 91). Denn auf Mälzls Vorschlag arbeitete er das anfängliche Trompeterstück zu einer Instrumentalcomposition aus. Und jetzt traten sie also damit zunächst in einer großen Aufführung „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen Krieger" hervor, und — Ironie des Schicksals — ein Werk, das Beethoven selbst für eine „Dummheit" erklärte, „schlug die Wiener" und machte ihn mit diesem einen Schlage in Wien populär.

Es war am 12. Dezember 1813, der Beifall „stieg bis zur Entzückung". Es waren aber auch sämmtliche erste Künstler der Stadt dabei, Salieri, Hummel, Moscheles, Schuppanzigh und Mayseder, und Fremde wie Meyerbeer wirkten ebenfalls mit. Den idealen Untergrund der ganzen Production bildete freilich eben die Siebente Symphonie, das Bild jenes neuen Erwachens des Heldengeistes in der Nation. „Alle bisher dissentirenden Stimmen mit Ausnahme weniger Fachmänner hatten sich endlich dahin geeinigt ihn des Lorbeers würdig zu halten," sagt der erste Biograph Beethovens, Anton Schindler, den wir schon mehrmals vernahmen und bald als seinen Famulus kennen lernen werden. Er nennt es mit Recht eine der wichtigsten Begebenheiten in Beethovens Leben, was hier

geschehen war. Denn jetzt waren die Pforten des Ruhmes weit geöffnet, und hätte er nichts „Edleres, Besseres" in der Welt zu thun gehabt, Geld und Gut wären ihm fortan sicher nicht ausgeblieben.

Das Nächste war, wenigstens den Augenblick zu nützen und selbst einige Concerte mit Wellingtons Sieg zu geben, um so wieder freien Raum zur Arbeit zu gewinnen. Dabei kamen auch Stücke aus den „Ruinen von Athen" zur Aufführung, und namentlich der Erfolg einer Arie brachte jetzt einen der Hofopernsänger auf die Idee auch den Fidelio wieder ins Leben zu rufen. Damals ward demselben dann die Gestalt gegeben, in der wir ihn heute sehen. Und wie sehr des Künstlers Seele noch immer bei dieser Leonore war, erfahren wir aus der Erzählung des Theaterdichters Treitschke, der den Text abermals zusammenzudrängen trachtete. Er hatte das letzte Aufflammen des Lebens in Florestans Kerkerscene in den Worten ausgesprochen:

„Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft,
Und ist nicht mein Grab mir erhellet?
Ich seh', wie ein Engel im rosigen Duft
Sich tröstend zur Seite mir stellet,
Ein Engel, Leonoren, der Gattin so gleich,
Der führt mich zur Freiheit, ins himmlische Reich."

„Was ich nun erzähle," fährt er fort, „lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam Abends zu mir. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich statt zu singen that, und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten zu spielen, heute legte er den Text vor sich hin und begann wunderbare Melodien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Die Stunde schwand, aber Beethoven phantasirte fort. Das Nachtessen wurde aufgetragen, aber er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich und auf das Mahl verzichtend eilte er nach Hause. Tags darauf war das Musikstück fertig."

„Mein Reich ist in der Luft, wie der Wind ist, so wirbeln die Töne, so oft wirbelts auch in der Seele," schrieb er in diesen Tagen an Brunswick, und an Treitschke: „Kurzum ich versichere Sie, die Oper erwirbt mir die Märtyrerkrone." Leonorens Leiden und Sieg fand denn auch noch einen zweiten völlig eigenen Ausdruck: damals entstand die sogenannte Fidelioouverture (Edur). Bei der Aufführung am 23. Mai 1814 wurde der Meister bereits nach dem ersten Acte stürmisch gerufen und enthusiastisch begrüßt. Der Beifall stieg mit jeder Vorstellung.

Beethoven blieb jetzt eine der gekanntesten Erscheinungen Wiens. Denn es waren noch mehrere Concerte von ihm oder mit Musik von ihm vorausgegangen. Das bekannte Portrait von Letronne erschien damals. — „aus seinem Antlitze schaut Er heraus," sagt Dr. Weißenbach von ihm. Was war begreiflicher als der Gedanke, mit seiner Musik, die bereits am 26. September im Fidelio die zum Wiener Congreß versammelten Monarchen empfangen hatte, dieselben auch einmal selbständig und unmittelbar festlich zu begrüßen: es entstand die Cantate „der glorreiche Augenblick" (Op. 136). Die Aufführung derselben geschah in jener denkwürdigen Akademie vom 29. November 1814, als Beethoven vor einem „Parterre von Königen" und was mehr war, vor dem gebildeten Europa einzig mit dem Hilfsmittel seiner Kunst ebenfalls den großen Augenblick feiern half, wo endlich der Druck der Tyrannei gehoben war und neue glücklichere Zeiten beginnen sollten. Nach Tausenden zählte diese Zuhörerschaft, und „die ehrfurchtsvolle Zurückhaltung von jedem lautem Beifallszeichen gab dem Ganzen den Charakter einer großen Kirchenfeier: Jeder schien zu fühlen, ein so cher Moment werde in seinem Leben niemals wiederkehren." So berichtet wieder Schindler. Allein trotzdem brach an einzelnen Stellen „das Entzücken aus allen Anwesenden mit dem lautesten Beifall hervor, der die starke Begleitung des Componisten

übertönte." Wieder dienten auch diesmal die „Schlacht" und die Siebente Symphonie solchen Sieg herbeizuführen. „Noch erschöpft von Strapatzen, Verdruß, Vergnügen und Freude, alles auf einmal durcheinander", schreibt er hinterher an den Erzherzog. Allein ganz gibt den überwältigenden Eindruck dieser Tage sein Tagebuch vom nächsten Frühjahr wieder, als nun sozusagen die Fülle der einzelnen Erlebnisse sich zu einem sicheren Gefühl und Bewußtsein zusammengedrängt hatte. „Alles was Leben heißt, sei der erhabenen geopfert und ein Heiligthum der Kunst!" sagt er hier. „Laß mich leben, sei es auch mit Hilfsmitteln, wenn sie sich nur finden! Die Ohrenmaschine womöglich zur Reise bringen, alsdann reisen! Dieses bist du dir, den Menschen und ihm, dem Allmächtigen schuldig. Nur so kannst du noch einmal alles entwickeln, was in dir alles verschlossen bleiben muß, und ein kleiner Hof — eine kleine Capelle, von mir in ihr der Gesang geschrieben, angeführt, zur Ehre des Allmächtigen, des Ewigen, Unendlichen! — So mögen die letzten Tage verfließen und der künftigen Menschheit — —"

Er bricht ab, als brauche er mit Worten nicht zu sagen, was er erstrebt und hinterlassen. Aber die Stufe des Ruhmes, auf die er damals gelangt, wird mit Recht „als eine der erhabensten bezeichnet, die je von einem Musiker erreicht worden ist." Auch ward er jetzt erst recht der Gegenstand allgemeinster Aufmerksamkeit, zumal bei den glänzenden Festlichkeiten, die als russischer Gesandter Graf Rasumowsky den anwesenden Monarchen gab und wobei er selbst diesen vorgestellt ward. Die Kaiserin von Rußland wünschte ihn besonders zu „becomplimentiren" und dies fand beim Erzherzog Rudolph statt, der so die Triumphe seines verehrten Lehrers mitfeierte. In einem Hofconcerte vom 25. Januar 1815 begleitete er selbst seinem Florestan Wild die Adelaide, und Schindler schließt seinen Bericht mit den Worten: „Nicht ohne Rührung gedachte

der große Meister jener Tage und sagte einstmals mit einem gewissen Stolze, er habe sich von den hohen Häuptern die Kur machen lassen und sich dabei stets vornehm benommen." „Ihr müßt ihnen tüchtig an den Kopf werfen, was sie an euch haben", dieses Wort gegen Goethe hatte sich also doch als richtig bewährt.

Aber auch die ersehnten „Hilfsmittel" stellten sich ein, durch die Geschenke der Monarchen, vor allem das „großmüthige" der Kaiserin von Rußland, für welche er damals die Polonaise Op. 89 schrieb. Eben dadurch begründete Beethoven das kleine Capital von nahezu 20,000 Mark, das sich für seine Umgebung so unerwartet in seinem Nachlasse fand. Allein obwohl nun zugleich die Jahreseinnahme aus dem „Decret" sich so regelte, daß er von jetzt an bis zum Tode etwa 2700 Mark bezog, so blieb er dennoch wie bisher aufs äußerste an seine geistige Arbeit als Einnahmequelle gebunden. Denn sein geliebter Bruder Karl starb und hinterließ ihm, weil die Mutter wenig zuverlässig war u..o keines guten Rufes genoß, seinen achtjährigen Sohn Karl sozusagen als Erbschaft. Die Kämpfe um diesen „Sohn", den unseligen Neffen, mit der Mutter, von Beethoven einfach „Königin der Nacht" genannt, erfüllen in Prozessen und Verhandlungen die nächstfolgenden Jahre in solcher Weise, daß er dabei sogar in seiner Arbeit gehemmt erscheint. Ja tiefste Gemüthserschütterungen in Verbindung mit der trostlosen Verkommenheit, die sogleich nach dem Congreß in so intimer und politischer Hinsicht in Wien hereinbrach, ließen den Glanz der Tage, die wir soeben gesehen, bald gänzlich verbleichen und nur für kurze Momente, wie in dem berühmten Concert vom Jahre 1824 den alten Ruhm und Stolz wiedererstehen. Die darin aufgeführten Werke waren eben die Missa solennis und die Neunte Symphonie, erstere eine Spende des Dankes und der Hingebung für den Erzherzog Rudolph, jedoch zugleich der

Ausdruck der persönlichsten Seelenstimmung des Meisters selbst, wie wir sie oben von ihm ausgesprochen hörten, die Symphonie aber „für London" geschrieben, wohin sich in diesen betrübenden Zeiten sein Blick immer mehr richtete und das also, wenn er die Reise selbst auch nie ausführte, der Anstoß zu manchem bedeutenden Schaffen Beethovens geworden ist.

Von Werken, die noch in die Zeit von 1814 und 15 fallen, nennen wir die Sonate Op. 90, ein „Kampf zwischen Kopf und Herz," im Sommer 1814 dem Grafen Moritz Lichnowsky zu seiner Verbindung mit einer Wiener Sängerin geschrieben, das Lied „Merkenstein" (Op. 100) vom Winter 1814, Tiedges „Hoffnung" (Op. 94), nach jenem letzten Hofconcerte für den Sänger Wild componirt, den Chor „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt" (Op. 112), 1815 geschrieben und 1822 „dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet", endlich die herrlichen, dem Sommer 1815 entstammenden Cellosonaten Op. 102, der Gräfin Erdödy gewidmet, die in diesem glorreichen Winter sich ebenfalls wieder nahte, nachdem eine Weile eine Spannung zwischen ihnen gewaltet hatte. Die erste derselben nennt er selbst „freie Sonate," und in der That beginnt jetzt die freie Dichtung für seine höheren künstlerischen Bilder letztentscheidend zu sein. Das Adagio der zweiten aber weist in der choralmäßigen Bildung seines Themas auf die mehr und mehr vorwaltende religiöse Richtung seiner Seele hin, die auch in zahlreichen Aeußerungen und Citaten des Tagebuches hervortritt.

Den „Liederkreis" Op. 98 nannten wir schon. Mit ihm zugleich ward an der Sonate Op. 101 gearbeitet, die, ein Ausdruck innerster Seelenpoesie, im nächsten Jahre fertig war und der Frau von Ertmann, seiner „lieben werthen Dorothea-Cäcilia", gewidmet ist, welche ihrerseits durch Erkenntniß seiner feinsten dichterischen

Intentionen zu einem wahren Apostel seiner Clavierwerke wurde. Mendelssohn konnte noch 1831 von diesem so tief ausdrucksvollen Vortrage sogar „manches lernen". Beethoven hatte aber auch die edle Frau selbst, als sie während der Abwesenheit ihres Gemahls in den Befreiungskriegen ihren einzigen Sohn verloren hatte, aus einer an Gemüthskrankheit grenzenden Schwermuth befreit, indem er zu ihr kam und ihr vorspielte, bis sie in Thränen ausbrach: — „da war der Bann gelöst". „Wir Endliche mit dem unendlichen Geist sind nur zu Leiden und Freude geboren, und beinahe könnte man sagen, die ausgezeichnetsten erhalten durch Leiden Freude," diesen Ausspruch gegen die Gräfin Erdödy bestätigt uns auch jenes kleine Ereigniß, und dem Künstler selbst gaben seine Leiden die Laute zu jenem Schaffen, das ihm dann wieder das „theuerste Geschenk des Himmels" und wie ein Trost von oben war.

Wir fahren im Biographischen fort.

Als er nun nach einem heftigen Anprall mit der Mutter als alleiniger Vormund den Neffen ganz sein nannte, da brach, so erzählt eine Dame, deren Tagebuch in dem Büchlein „Eine stille Liebe zu Beethoven" (Leipzig 1875) veröffentlicht ist, ein neues Gemüthsleben bei Beethoven hervor: er schien sich dem Jungen mit Leib und Seele weihen zu wollen und je nachdem er fröhlich war durch seinen Neffen oder in Verdrießlichkeiten verwickelt wurde, schrieb er oder konnte er nicht schreiben. So begreifen wir doppelt, daß sie eines Tages in einem Notizbuch seine Worte fand: „Mein Herz strömt über beim Anblick der schönen Natur — obschon ohne sie." Die „ferne Geliebte" wäre ihm jetzt auch noch über seine eigene Person hinaus der werthesste Besitz des Lebens geworden.

Mehrere größere Projecte wie eine Oper „Romulus" von Treitschke, ferner ein Oratorium für die neubegründete „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien standen in Aussicht. Erstere scheiterte an der „knickerigen Direction," letzteres

ward nie fertig, erfüllte den Meister aber als Absicht bis zum Lebensende. Im Herbst 1816 wünschte ein englischer General Kyd um 200 Ducaten eine Symphonie. Da er sie jedoch im Style der früheren Werke will, weist Beethoven erbost den Antrag zurück. Doch hatte ihm dieser beschränkte Enthusiast die gewinnversprechendsten Beschreibungen von London selbst gemacht, und da er dort in letzter Zeit abermals viele Werke verkauft und ihm die neue „Philharmonische Gesellschaft" auch drei Ouverturen entsprechend honorirt hatte, so richtete sich sein Blick bestimmter über den Canal, wo besonders die „Schlacht" und die Cmollsymphonie bereits glänzende Aufnahme gefunden hatten. Ging man doch dort mit der Absicht um, für ihn selbst mit seinen Werken ein „Benefice" zu geben, was ihm dann in der That auch noch wenigstens auf dem Todesbette zu statten kommen sollte. So schreibt er denn selbst im Herbst 1816, es würde ihm schmeicheln, für die Gesellschaft, die allerdings eine Fülle von tüchtigen Musikern umfaßte wie damals kaum eine andere in Europa, einige neue Werke, wie Symphonien, ein Oratorium schreiben zu können.

Das Tagebuch aus dieser Zeit bis 1818, wegen seiner zahlreichen Notizen und ergreifenden Seelenausrufe veröffentlicht in der Schrift „Die Beethovenfeier und die deutsche Kunst" (Wien 1871), enthält ebenfalls den bezeichnenden Zuruf: „Opern und alles sein lassen, nur für deine Weise schreiben." Die Skizzen der Siebenten Symphonie aber enthielten schon die Bemerkung „2. Sinfonie Dmoll" und die der 8. gar „Sinfonie in Dmoll — 3. Sinfonie." Aus den Jahren nach 1812 sind auch Entwürfe vom Scherzo der Neunten Symphonie vorhanden. Denn auf diese war mit jenen Aufschriften unzweifelhaft gezielt. Allein Skizzen des 1. Satzes, der eben ein solches Werk entscheidet, finden sich erst im Jahre 1816, dann aber auch sogleich in jener charaktervoll männlichen Physiognomie, die eben diese

„Symphonie für London" auszeichnet. Wie er selbst einmal die Engländer „meistens tüchtige Kerle" nennt, so hatte er, von dem Zelter an Goethe schrieb, daß „seine Mutter ein Mann gewesen sein müsse", das Gefühl dort als Mann mit Männern zu thun zu haben und als Künstler mit einem Händel zu wetteifern, dessen mächtige Wirkung ebenfalls auf der entschiedenen Männlichkeit seines Charakters beruht. Und dann, hatte nicht dieses Volk einen Tragiker wie Shakspeare erzeugt, den Beethoven über alles liebte? Tieftragischer Ernst und männlichster Schicksalskampf sind denn auch hier der Grundton und der Vorwurf des Ganzen. „Und dann eine Kutte, wo du das unglückliche Leben beschließest," lautet der Schluß jenes Aufrufs „nur für seine Weise zu schreiben".

Und jetzt, im Juli 1817, kam denn auch von London die „directe Bestellung", die er lange erstrebt hatte. Die Gesellschaft wünsche ihm einen Beweis der großen Achtung und Erkenntlichkeit zu geben für die so vielen schönen Augenblicke, die sie durch seine so genialen Werke so oft genossen habe, und lade ihn gegen ein Honorar von 300 L. (6000 M.) ein, nach London zu kommen und zwei große Symphonien zu schreiben. Beethoven nimmt den Antrag auch sofort an und versichert, daß er alle Kräfte anwenden werde sich des ehrenvollen Auftrages einer so erlesenen Künstlergesellschaft auf die würdigste Art zu entledigen: er fange sogleich an der Composition selbst an. „Er glaubte, daß ihm nirgends die Auszeichnung, wie sie sein ungeheures, viele Jahrhunderte vorauseilendes Genie verdiente, zu Theil werden könnte als in Großbritanien. Die Auszeichnung der Briten war ihm mehr werth, als was ihm das ganze übrige Europa geben konnte. Sein Selbstgefühl mag wohl zur Vorliebe für diese Nation beigetragen haben, da sie ihm selbst so auszeichnend entgegenkam," so sagt einer seiner nächsten Freunde in Wien, jener Baron von Zmeskall, und gewiß ist, daß

er an dieses Werk wie an nur irgendeines seine beste Kraft und sein ganzes Können gesetzt: es ist trotz der Cmoll-symphonie so typisch Beethovensch wie kein anderes, das ganze Bild seiner persönlichen Existenz und der Tragik menschlichen Daseins überhaupt. Und ihm sollte eine Zehnte Symphonie folgen, von der wir wenigstens die „poetische Idee" ebenfalls kennen. Der erste Satz sollte eine „Bacchusfeier" darstellen, das Adagio einen cantique ecclesiastique, das Finale aber die Versöhnung der von ihm so hoch gehaltenen antiken Welt mit dem Geist des Christenthums, der ja ihm ebenfalls mehr und mehr nach seiner vollen Tiefe aufgegangen war. Man sieht, er hat hochfliegende Plane, kein Dichter schwang sich je höher. Wir haben also diese gewaltigen Absichten und Arbeiten im Auge zu behalten, um sein weiteres Dasein richtig zu verstehen und namentlich zu begreifen, daß er in der öden und oft so tief zerrissenen Existenz, die er fortan erst recht zu führen hatte, nicht erstarrte, sondern im Gegentheil stets höheren Aufschwung nahm, stets größere Vollendung und Vertiefung in seinem Schaffen bethätigte.

Wir sehen denn auch das eine der Werke vor unseren Augen aus seinem Leben selbst sich hervorgebären.

Im Winter 1816—17 entstanden die Lieder „Ruf vom Berge" und „So oder so", im Frühjahr darauf nach dem jähen Tode eines Freundes der Chor „Rasch tritt der Tod" aus Schillers Tell. „Gott helfe, du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen. O hartes Geschick, o grausames Verhängniß, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie. Dich zu retten, ist kein anderes Mittel als von hier, nur dadurch kannst du wieder so zu den Höhen deiner Kunst entschweben, wo du hier in Gemeinheit versinkst, nur eine Symphonie und dann fort, fort, fort!" heißt es im Tagebuche. Zunächst wurde 1817 die Quintettfuge Op. 137, 1818 aber die „große Sonate für das Hammerclavier" Op. 106 vollendet: ihr Adagio ist der musikalische Ausdruck

jenes Flehens zu Gott, wie ihr erster Satz ihn wieder zu den Höhen seiner Kunst hatte entschweben lassen. „Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben," sagt er zu seinem Schüler Ries, und: „Fahren Sie fort, sich immer weiter in den Kunsthimmel hinaufzuversetzen, es gibt keine ungestörtere ungemischtere reinere Freude, als die von daher entsteht," zu einem jüngeren Kunstgenossen, dem Componisten Schnyder von Wartensee. Aber ebenso lautet es in diesen Tagen, als er das zum Quintett Op. 104 umgearbeitete Claviertrio in Cmoll, sein Op. 1, dem Freunde Zmeskall zum Probiren zusagt: „Ich probire ohne Musik alle Tage dem Grabe näher zu kommen." Dem entspricht das Lied „Lisch aus mein Licht", das auch aus dieser Zeit stammt. Ebenso steht im Tagebuch von damals der Ausruf: „O höre stets Unaussprechlicher, höre mich, deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen!" So ist es denn nur seiner ganzen Seelenstimmung gemäß, als er eben 1818 den Entschluß faßt, zur Einführung seines hohen Schülers als Erzbischof von Olmütz eine feierliche Messe zu schreiben. Es war der „kleine Hof", die „kleine Capelle", für die er den Gesang schreiben wollte „zur Ehre des Allmächtigen des Ewigen Unendlichen." Denn der Erzherzog hatte gedacht, ihn dort zu seinem Capellmeister zu machen. Es ward, nach einer Arbeit von vier Jahren, die Missa solennis (Op. 123) „l'oeuvre le plus accompli, mein vollendetstes Werk," wie Beethoven selbst es genannt, freilich gleich dem Fidelio mehr der Mühe und Arbeit als dem wirklichen Bestande nach.

„Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst. O Gott über alles!

Denn die ewige Vorsicht
Lenkt allwissend das Glück oder Unglück sterblicher Menschen!"

— mit diesem Wort aus der Odyssee weiht er sich zu diesem großen Werke. Und es war in der That ein Entschluß. Denn wie in der Oper wußte er sich hier an hergebrachte

Formen und vor allem an das Wort gebunden, das ihm zwar im Einzelnen für die eigene Vorstellung hohe Nahrung bot, aber als Ganzes den natürlichen Strom der Phantasie hemmte. Seltsame Zeiten der „Erdenentrücktheit", der völligen Weltabgeschiedenheit nahen jetzt. Einmal sah ihn der Maler Klöber, von dem das bekannteste, auch in „Beethovens Brevier" befindliche Portrait aus diesem Sommer 1818 herrührt, „unter einen Kiefernbaum sich hinwerfen und lange in den Himmel hineinschauen." In den Conversationsheften, wie sie der stets mehr ertaubende Meister jetzt gebraucht, um sich nur seiner Umgebung verständlich zu machen, steht im Winter 1819—20: „Sokrates und Jesus waren mir Muster", dann „das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns. Kant!!!" — sowie er am 4. März 1820 das „Abendlied an den gestirnten Himmel" schreibt mit den Schlußworten:

„Ernte bald an Gottes Thron
Meiner Leiden schönen Lohn."

Es war die Zeit der Kämpfe, die er mit der Mutter seines „Sohnes", und der inneren Leiden, die er um der moralischen Verkommenheit des armen Knabens selbst zu erleiden hatte, der stets haltlos zwischen zwei verschiedenartigsten Polen schwebend, nicht wußte, wohin er eigentlich gehöre und daher beide Theile hinterging. „Vom Herzen — möge es wieder zu Herzen gehen," steht auf der Partitur der Messe, und „gleich beim Beginn dieser Arbeit schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben", sagt Schindler, der eben damals völlig sein Famulus war. Im Speisehaus sitzt er nun vertieft da, vergißt zu bestellen und will doch nachher bezahlen. „Einige sagen, er ist ein Narr", schreibt 1819 Zelter an Goethe. „Wirklich schien er auch in jener Zeit ganz besessen zu sein besonders als er die Fuge und das Benedictus schrieb," erzählt Schindler. Jene Fuge „Et vitam venturi" (ein ewiges Leben!) ist denn auch der Höhepunkt des Werkes,

da die Vorstellung der Unvergänglichkeit und Unerschöpflichkeit des Seins diesem mächtigen Geiste die zugänglichste und gewohnteste war. Das wunderbar herabschwebende Benedictus („Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn"), die Spende der allbeseligenden Hilfe von oben ist für Wagner später das Vorbild zu dem Niedersteigen des heiligen Grals, des Sinnbilds der göttlichen Gnade, im Vorspiel des Lohengrin geworden. „Vergegenwärtige ich mir seine geistige Aufgeregtheit, so muß ich gestehen, daß ich niemals vor und niemals nach diesem Zeitpunkt völliger Erdenentrücktheit wieder Aehnliches an ihm wahrgenommen habe," sagt Schindler. Sie waren ihn im nahen Kurort Baden, wo er so gern „die heimlichen Tannenwälder durchirrte" und seine Werke „dichtete", besuchen gegangen. Es war Nachmittags 4 Uhr. Bei verschlossener Thür hörten sie ihn über der Fuge „singen, heulen, stampfen". Nachdem sie dieser „nahezu schauerlichen" Scene lange zugehorcht, öffnete sich die Thüre und Beethoven stand vor ihnen mit verstörten Gesichtszügen. Er sah aus, als habe er soeben einen Kampf auf Leben und Tod bestanden. „Saubere Wirthschaft, alles ist davon gelaufen und ich habe seit gestern Mittag nichts gegessen", sagte er. Er hatte den Abend vorher bis nach Mitternacht gearbeitet, so waren die Speisen kalt geworden und infolge eines Auftritts beide Dienerinnen davon gegangen.

Die Arbeit nahm eben mit seiner wachsenden Vorstellung von der Größe des Gegenstandes auch stets größere Dimensionen an. Von einer Vollendung zur Installationsfeier ist nicht mehr Rede. Es ward zu einem gewaltigen Frescogemälde, zu einer Symphonie in Chören über den Messentext, was er hier dichtete, und so begann er sich allmählich auch mehr ruhige Muße zur Arbeit zu nehmen und theils zur Ausgleichung der mächtig erregten Phantasie theils zur nöthigen Subsistenz mit dem „theuren" Neffen andere Werke einzuschalten. So entstanden während

der Messecomposition nicht bloß die „Variirten Themen" Op. 105 und 107, die der Edinburger Thomson bestellt hatte, der auch die „Schottischen Lieder" wie Op. 108 selbst zur Bearbeitung an Beethoven sandte, sondern auch die drei Letzten Sonaten entstanden in dieser Zeit: — Op. 109, Bettinas Nichte Maximiliane Brentano gewidmet, deren vortrefflichem Vater er in diesen bedrängten Jahren stets bereiteste Aushilfe verdankt hatte, — Op. 110, zu Weihnachten 1821, und Op. 111, am 13. Januar 1822 vollendet. Er selbst soll diese Sonaten höher gestellt haben als seine früheren. Sie sind jedoch nur in einzelnen Sätzen überragend und in dem großen freien Styl jener Zeit geschrieben, besonders die „Arietta" im letzten Opus, deren Variationen in der That wie eigene Seelenbilder dastehen. Dazwischen fielen aber auch wirklich bloße „Gedankenspäne" wie die Bagatellen Op. 119 ab, die eben seine materielle Lage, da er „wie ein tapferer Ritter von seinem Schwerte" nur von seiner Feder zu leben hatte, in der That nöthig machte. Und selbst die „33 Veränderungen" Op. 120 auf den Walzer von Diabelli aus dem Jahre 1822—23 sind mehr geistreiches Spiel einer sich unerschöpflich wissenden künstlerischen Phantasie als jener wirklich schaffenden Kraft des Innern, die in Beethoven so echt und riesengroß war. Die Ueberspannung bei der Messenarbeit hatte in der That für einen Augenblick diese Kraft erschöpft. Die beiden Chorlieder Op. 121b und Op. 122, Opferlied und Bundeslied, aus dem Winter 1822—23 stammend, tragen ganz den Stempel der Gelegenheitscomposition, die sie sind.

Allein derweilen hatte der Löwe sich bereits wieder aufgereckt. An der Messe ward nur noch „gefeilt" und im Frühjahr 1823 war sie ganz fertig. Der Sommer 1822 findet ihn völlig an dem großen monumentalen Schaffen der „Neunten", und die Befreiung von jener Qual der mühevollen Arbeit wie die völlige Hinwendung zu „seiner Weise" gibt auch der Phantasie rasch den alten Schwung,

die ganze Fruchtbarkeit wieder: es ist kaum ein Jahr ergiebiger für seine Muse gewesen als dieses Jahr 1822.

„Unser Beethoven scheint wieder für Musik empfänglicher zu werden, welche er seit seinem zunehmenden Gehörübel beinahe als Weiberfeind geflohen hatte. Er phantasirte bereits einige Male ganz meisterlich zur allgemeinen Freude", meldet im Frühling 1822 die Leipziger Musikzeitung und einen solchen Abend beschreibt auf besonders fesselnde Weise in dem Cottaschen Beethovenbuche der Engländer John Russell. Ja Weißes neckisches Gedichtchen „Der Kuß" (Op. 128) findet sich unter den ernsten Skizzen dieses Jahres. Es kommt aber jetzt auch eine ganze Reihe von Anträgen an ihn: ein englischer Capitän Reigersfeld will ein Quartett, Breitkopf und Härtel, „ehe er seine Harfe völlig aufhänge", ein seiner Kunst würdiges Operngedicht, Andere anderes — „kurzum, man reißt sich um Werke von mir, welcher unglücklicher glücklicher Mensch bin ich; wird nur meine Gesundheit gut, so dürfte ich noch auf einen grünen Zweig kommen", schreibt er an den Bruder Johann. Eine „Musik zum Faust" trägt ihm ebenfalls von Breitkopf und Härtel Friedrich Rochlitz an, und dieser gibt ebendamals einen sehr anziehenden Bericht von Beethovens ganzer Existenz und Erscheinung. Nicht das vernachlässigte fast verwilderte Aeußere, nicht das dicke schwarze Haar, das struppig um des Künstlers Kopf hing, würde ihn gestört haben, sagt er, sondern das Ganze der Erscheinung des tauben Mannes, der doch Millionen nur Freude bringe, reine geistige Freude! Bei dem Auftrag selbst aber hatte er die Hand hoch emporwerfend ausgerufen: „Ha das könnte was geben! Allein ich trage mich schon eine Zeit mit drei andern großen Werken: zwei große Symphonien und jede anders, jede auch anders als die übrigen und ein Oratorium. Es graut mir vorm Anfang so großer Werke. Bin ich drin, da gehts wohl." Es war die „Neunte", an der er jetzt mit Ernst die Vollendungsarbeit begonnen hatte.

Unterbrochen ward dieselbe für kurze Zeit durch die Ouverture „Zur Weihe des Hauses“ (Op. 124), nämlich zur Eröffnung des erneuerten Josephstädter Theaters mit den „Ruinen von Athen“ von 1812. Es ist das Portal zu dem Tempel, in dem die Kunst als ein geweihtes Gut der Menschheit gefeiert wird, das uns auf schöne Augenblicke auch in das Gebiet des Reinigenden und Erhebenden der Religion zu versetzen vermag. Man vernimmt schon in diesem aus dem September 1822 stammenden Werke die breiten Feierklänge und Rhythmen der Neunten Symphonie. Und in der That steht da nach einer Notiz über jene „ungarische Geschichte“ in den Skizzen: „Finale, Freude schöner Götterfunken“ mit der so wunderbar einfachen Melodie selbst, die wie die Erlösung der Menschheit zu ihrem besseren Selbst klingt. Beethovens eigenes Wesen ging damals in hohen Wogen. Webers Freischütz hatte mit der später so berühmten Wilhelmine Schröder einen „beispiellosen Enthusiasmus“ erzeugt, Rossinis Aufnahme in Wien „glich einer Vergötterung“, — es galt den eigenen Genius einmal wieder in ganzer Schöne leuchten zu lassen und dazu konnte nur ein Werk in „seiner Weise“ führen. Die Welt war „noch auf einen Abend sein“, er wollte ihn nützen, diesen Abend. Und hatte er nicht eine Welt von Leiden zu malen, die ihm das wirkliche Leben brachte? — Eine Welt aber auch von Freuden, die aus der Hingabe an ein höheres Dasein ihm beschieden ward!

Eine Begebenheit aus diesem Herbst 1822 führt uns in diese düstere Nacht seines persönlichen Daseins. Die junge Schröder hatte, ermuthigt durch ihre Erfolge mit Pamina und Agathe zum Benefice den Fidelio erwählt, und Beethoven selbst sollte ihn dirigiren. Schindler erzählt, wie es dabei sofort mit der ersten Scene der Oper ergangen, nämlich daß bald alles auseinander gewesen sei; Niemand aber habe das betrübende Wort: „Es geht nicht, unglücklicher Mann!“ aussprechen wollen. Endlich habe

auf seine eigene Frage er es ihm aufgeschrieben. Im Nu sprang er ins Parterre und sagte bloß: „Geschwinde hinaus!“ Unaufhaltsam lief er nach seiner Wohnung, warf sich auf das Sopha, bedeckte das Gesicht mit beiden Händen und verblieb in dieser Lage bis zu Tische. Aber auch da kein Laut, die ganze Gestalt das Bild der tiefsten Schwermuth! „Dieser Novembertag hatte in der ganzen Reihe der Erlebnisse mit dem gewaltigen Manne nicht seines gleichen. Was auch ungünstige Verhältnisse Widerwärtiges gebracht, ich sah den Meister nur momentan verstimmt, zuweilen auch niedergebeugt, alsbald aber konnte man ihn wieder ermannt, den Kopf stolz erhoben, fest und stramm einherschreiten und in der Werkstätte seines Genius walten sehen. Von der Einwirkung dieses Schlages hat er sich nie mehr ganz erholt,“ so schließt der Bericht.

Die Aufführung selbst brachte jenes völlige Erstehen der musikalisch-dramatischen Kunst in der Darstellung der Scene „Tödt' erst sein Weib!“ R. Wagner, der diese musikalisch-dramatische Kunst so hoch entwickelt, gesteht selbst, daß er erst von dieser späteren Schröder-Devrient die wirkliche Vorstellung des plastischen Gestaltens für die Bühne gewonnen habe. Auch für Beethoven sollte sie den unmittelbaren Erfolg erringen, daß er noch in dem gleichen Winter 1822—23 zur Composition einer neuen Oper eingeladen wurde. Es war Grillparzers „Melusine“, die aber ebenfalls stets Vorhaben blieb. Allein in der That wir haben den Höhepunkt dieses Künstlerlebens erreicht: außer der Neunten Symphonie wurden nur noch die Fünf letzten Quartette fertig, diese aber allerdings in ihren zahlreichen Sätzen strahlend „wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt.“ Und zu diesen letzteren war ihm gerade damals durch die Bestellung des russischen Fürsten Galitzin, der jedes Honorar dafür frei stellte, die willkommene Anregung geworden. Die Symphonie aber füllte das jetzt folgende Jahr 1823 aus. Nur die „Gedankenspäne“ der Bagatellen Op. 126 fallen noch hinein.

Es war, wie er selbst damals an den Erzherzog schreibt, „das dem edleren Menschen so sehr wesentliche Bedürfniß, gerade nur das, was wir wünschen, fühlen, darzustellen", was dieses mächtige symphonische Werk des großen Meisters auszeichnet und sozusagen den Endinhalt seines Lebens und seiner Anschauung bildet. Man hat dasselbe schon früh in Verbindung mit Goethes Faust gebracht, um seine Besonderheit als einer Darstellung des tragischen Charakters und Verlaufs menschlicher Existenz auch in Wort und Bild deutlich zu machen. Und wenn wir bedenken, wie eng in der That der Musiker gerade hier dem Dichter verwandt war, so erscheint solche Auslegung des Werkes, wie sie zuerst R. Wagner bei der Aufführung desselben in Dresden im Jahre 1846 gegeben hat (Ges. Schriften II, 65), nur gerechtfertigt. Was hatte das Leben als solches ihm nicht alles entzogen. „Entbehren sollst du, sollst entbehren!" war überall das letzte Wort, das es ihm zurief. Und jetzt, wo er dieses vergebliche Ankämpfen gegen das unerbittliche Geschick völlig auch in Tönen ausmalen wollte, leiht ihm auch das nächste Erleben noch die lebendigen Farben dazu. Wie Grazien umtanzen ihn die holdesten Jugenderinnerungen, — jene „schöne lebhafte Blondine" der Bonner Zeit, die Gräfin Giulietta, die kurz zuvor mit ihrem Gemahl nach Wien zurückgekehrt war, und die „ferne Geliebte" in Berlin! Ein Spaziergang durchs liebe Heiligenstädter Wiesenthal im Frühjahr 1823 hebt ihm die Bilder der versöhnenden Natur wie das furchtbare Schicksalspochen, die Pastorale und die Cmollsymphonie, neu vor die Seele: er konnte ihren gemeinsamen Sinn jetzt ganz anders erfassen und kräftiger darlegen als damals, und es beginnt bei ihm die volle Vertiefung in diese letzten Räthselfragen des Daseins.

Urplötzlich war aber aller Humor verschwunden, alle Besuche wurden abgewiesen. „Samothrazier! bemüht euch nicht hieher, bringt auch Niemanden", schrieb er vom stillen

Landleben aus an Schindler. Was früher im höchsten Stadium geistiger Exaltation nie vorgekommen war, geschah dermalen, daß er von den Wanderungen durch Flur und Wald wiederholt ohne Hut zurückkehrte. „Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten," in diesen Worten gegen den Erzherzog Rudolph faßt er seine Anschauung, sein Wollen auch in seiner Kunst zusammen: sie ist ihm Rede, Trost, Mahnung, Erleuchtung, Prophetie.

Dies sagt uns am deutlichsten diese Neunte Symphonie, die damals in Baden vollendet ward.

Aus den dunklen Abgründen des Nichts steigt der Wille, der unermeßliche, herauf, — mit ihm auch der Kampf und das Leid des Lebens. Aber es ist nicht das persönliche Leid mehr, — was ist alles persönliche Leid gegen das Leid der Welt, wie es ein großer Geist erkennt, ein großes Gemüth empfindet? — es ist jener Kampf um das höhere Sein, den „wir Endliche mit dem unendlichen Geist" in diesem bloß endlichen Dasein zu bestehen haben. „Schon mehrmals fluchte ich meinem Schöpfer, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall ausgesetzt," solche Angst- und Zornesrufe großer Seelen, denen die Welt ihre weite Anschauung einengt, ihr großes Wollen beschränkt, werden hier ausgestoßen. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen", heißt es abermals, und ungeheuer ist das Ringen, sowie das Bewußtsein von einem höheren Besitz, das uns als Verheißung in tiefster Brust lebt, ein unumstößliches ist. Es sind solche Schläge, solches Murren, solches Flehen, solches Sehnen und Verzweifeln und doch wieder solches kühnes Sichaufrichten noch nicht gehört worden, — es ertönen die Mächte, die durch alle Geschichte hindurch Geschichte machten, die Mächte, die den Bestand der Menschheit erhalten und erneuern, und so steht er auch zuletzt nach einem furchtbaren Aufbäumen und Sichzusammenfassen

in sich selbst fest, kühn, klaren Auges da, der Wille, der Geist, der Mensch, denn er ist die Welt selbst.

Allein er ist, eben wo er als Mensch erscheint, in sich selbst entzweit, sein Wesen ist als Individuum „verzweiflungsvoll": wir haben es Beethoven oft genug sagen hören, daß er die Welt „detestabel" finde, und werden ihn gerade bei diesem Werke noch selbst deutlich seine Meinung darüber aussprechen sehen.

So zeigt er uns denn mit dem zweiten Satze, den er selbst nur ‚Allegro vivace' nennt, der aber auch in der That kein Scherzo, selbst kein Beethovensches mehr ist, sondern „mehr Malerei", d. h. ein dramatisches Bild der irdischen Welt, in einem völligen Reihentanze ihrer Welt-Freuden, und zwar von der unbefangensten Lust des bloßen Daseins, wie sie bei ihm selbst manchmal in voller Heiterkeit und dem übermüthigsten Humor erstrahlte, sodaß er über Tisch und Stühle sprang, bis zum wüthenden Lebenswillen und bacchantischen Taumel des Genusses, — ebenfalls ein Frescogemälde der „lieben Gewohnheit des Daseins", der Freude am Bestehenden, des Jauchzens und Jubels wie andererseits des Dämonischen der sinnenhaften Lust und Existenz. Allein wie mag sie auch in ihrem höchsten Glanz und Spiele dem Geist, dem edlen, selbst dauernd Nahrung und Genügen sein? Gerade aus ihren bestrickenden Kalypso-Armen zieht es ihn am ehesten wehmüthig sehnsuchtsvoll „zu den Sternen", von dem bloßen „Schauspiel" zur „Natur", vom Schein zu einem wirklichen Sein.

Dieses ideale Reich der still erhabenen Weltordnung, das unserer endlichen Sehnsucht Geist und Sinne sänftigt, erklingt in dem Adagio des Werkes. Und wenn hier in einer unvergleichlich poetischen Vereinigung dem ruhigen Wandel der Sterne und dem ewig geordneten Gang der Dinge das sehnend wogende Menschenherz in einer zweiten Melodie entgegengesetzt wird, wie sie an innerer Schönheit reicher nie erdacht worden ist, so sieht man doch zuletzt

dieses Gemüth in dem erhabenen Wandel des Alls aufgehen und völlig vor sich selbst verschwinden: das Pochen der Weltenuhr in den machtvollen Rhythmen der Accordschläge dieses Schlußbildes ist wie die Todesglocke dieses Menschenherzens selbst, dessen Bedürftigkeit und Wünschen vor solcher Erhabenheit verstummt und ins Nichts hinübersinkt.

Aber die Welt ist der Mensch, ist das Herz und es will leben, leben! — So bleibt auch hier der letztentscheidende Hall immer noch das gleiche sehnend schlagend Tönen der menschlichen Empfindung.

Das Weitere der Entwicklung dieser machtvollen Tragödie gibt uns auch in Worten Beethoven selbst und bestätigt so jene Auslegung wie den sicheren Bestand der letzten Wahrheit in seinem eigenen Herzen. Denn da steht nach jenem fast wüthenden Aufschrei aller irdischen Existenz in dem Orchestersturm des Beginns vom Finale, der schon damals ein „Fest des Hohnes über alles was Menschenfreude heißt" genannt ward, in den Skizzen gewissermaßen als Text zu den mächtigen Recitativen der Contrabässe: „Nein diese Wirrnisse [?] erinnern an unsern verzweiflungsvollen Zustand, heut ist ein feierlicher Tag, dieser sei gefeiert durch Gesang." Es folgt das Thema des ersten Satzes: „O nein, dieses ist es nicht, etwas Anderes ist es was ich fordere", — Wille und Bewußtsein des Menschen sind ja in sich selbst entzweit und der Grund unseres „verzweiflungsvollen Zustandes." Folgt das Scherzomotiv: „Auch dieses ist es nicht, es ist nur Possen, nur Geplauder [?]", — Tand der Sinnenlust. Folgt das Adagiothema: „auch dieses ist es nicht", — und darauf die Worte: „Ich selbst werde singen, — sie muß uns trösten, Musik uns erheitern", worauf dann die Melodie „Freude schöner Götterfunken" ertönt, der wiedergewonnene Frieden der Seele, die Menschengestalt in der vollen Schöne ihrer aus sich selbst hergestellten Einheit und Unschuld. Beethoven wußte, aus welchen Tiefen

der Menschheit die Musik hervorgeboren ist und was sie ihr selbst im letzten Bestande bedeutet.

Dies erfahren wir nun noch näher durch die Weiterführung dieses Finales, das ja die Lösung des Conflictes dieser Lebenstragödie darstellt. Denn die „Freude", die hier gesungen wird, erweist sich als aus ihrer einzig wahren und dauernden Quelle, aus dem Gefühle der allumschlingenden Liebe entstammend, wie sie in der Religion den Menschen erfüllt. Das „Ihr stürzt nieder, Millionen" ist Grundlage und Mutterschooß (musikalisch ausgedrückt der Contrapunkt und zwar der doppelte) des „Seid umschlungen Millionen", und das Ganze singt dann die „Freude" als die Verklärung der irdischen Welt durch die ewige Liebe. Der Wille kann nichts Größeres verrichten, als zum Heil des Ganzen sich selbst brechen. Auch diesem großen Geist war die größte und wichtigste Erscheinung der Welt nicht der Welteroberer, sondern der Weltüberwinder, und er weiß, daß dieser „Geist der Liebe" nicht ersterben kann.

Dies feiert unser Finale als letztes Ergebniß des „Kampfes mit dem Schicksal", des menschlichen Lebenskampfes. Ist es zuviel gesagt, daß aus dem Geiste dieser Musik eine „neue Civilisation" und eine würdigere Menschenexistenz sich entwickeln könne, die selbst wieder auf deren Grund und Quelle, auf die Religion zurückführt? Beethoven gehört zu den Geistern, die weit über das bloße Schöne der Kunst hinaus der Menschheit ihren wirklichen Geistesbesitz erweitert haben. So begreifen wir, daß er als Gegenstück und letzte Ausführung dieser höchsten Vorstellungen von dem Zweck und Wesen unseres Geschlechts noch eine Zehnte Symphonie schreiben wollte, die das bloße menschlich Schöne der alten Welt durch die schöne Menschlichkeit der modernen Anschauung, das Irdische durch das wahrhaft Himmlische verklären wollte, — begreifen, daß von ihm selbst berichtet wird, sobald sich sein Gesicht zur Freundlichkeit aufgeheitert, habe es alle Reize der

kindlichsten Unschuld verbreitet: „wenn er lächelte, so glaubte man nicht bloß an ihn, sondern an die Menschheit.“ Ja zuweilen erblühte auf seinen Lippen ein Lächeln, das die Zeugen nicht anders als mit „himmlisch“ bezeichnen konnten. So sehr lebte in seinem innersten Herzen der letzte Besitz der Menschheit.

Wir werden sehen, daß die jetzt folgenden Letzten Quartette diesen seinen erhaben verklärten Seelenzustand in den mannichfachsten Bildern darstellen und bis auf seinen tiefsten Grund aufdecken. —

Von Werken dieses Zeitraums sind noch zu nennen: Marsch zu „Tarpeja“ und der Bardengeist, comp. 1813; Gute Nachricht, Elegischer Gesang, Kriegers Abschied, comp. 1814; Duos für Clarinette und Fagott, ersch. 1815; „Es ist vollbracht“, Sehnsucht, Schottische Lieder, comp. 1815; der Mann von Wort Op. 99, Militärmarsch, comp. 1816; Quintett Op. 104 (nach Op. 1, III), comp. 1817; Clavierstück in B, comp. 1818; Gratulationsmenuet, comp. 1822. Die Zahl der Werke, sieht man, wird je kleiner, je größer ihr Umfang oder je tiefer ihr Gehalt ist. Das letztere werden namentlich die jetzt folgenden Quartette zeigen, die so gut wie ganz allein stehen.

5. Die letzten Quartette.

(1824—27.)

„Edle Seelen fallen gewöhnlich nur deßhalb, weil sie die traurige aber unbestrittene Wahrheit verkennen, daß bei unsern gegenwärtigen Sitten und Staatsformen der Künstler jemehr zu leiden hat, jemehr er ein wahrhafter Künstler ist. Je neuer und großartiger seine Werke sind, desto härter wird er von ihren Folgen gestraft. Je erhabener und schneller der Flug seiner Gedanken geht, desto mehr entschwindet er dem Bereich der blöden Augen

der Menge", so klagt am Ende seiner Tage Beethovens nächster Kunstnachfolger Hector Berlioz, und auf wen paßte dieses Wort besser als auf unsern Meister, zumal jetzt, in dem erhabensten Fluge seiner Gedanken! Freilich zunächst schien gerade dieses höchste Schaffen ihm den unbedingten Sieg auch in seiner Umgebung zu sichern, — wir gelangen zu dem berühmten Concerte vom Mai 1824, — allein wie bald werden wir ihn tiefer als je zuvor und so gut wie völlig mit seinem Schaffen unverstanden und daher persönlich vereinsamt sehen.

Das „höhere Leben, das die Kunst und die Wissenschaft uns andeuten und hoffen lassen", hatte er soeben einmal wieder in vollen Zügen gelebt und dabei auch wieder sich selbst vollständig verwahrlost. „Du mußt dir morgen gleich einen neuen Hut kaufen, die Leute halten sich darüber auf, daß du so einen schlechten Hut hast", muß ihm der Bruder aufschreiben. Jetzt wo „die colossale Schöpfung bis zur letzten Feile fertig" war, begann er auch wieder besserer Laune zu werden und mit dem Stecher die schönen Auslagekasten betrachtend, durch die Straßen zu schlendern und manch alten Freund wie z. B. seinen einstigen Lehrer Schenk wieder näher zu begrüßen. So kam auch sein Name wieder mehr auf die Lippen der Freunde, und als bekannt wurde, daß jetzt außer der Messe eine große Symphonie fertig sei, erinnerte man sich der gränzenlosen „Entzückung" der Jahre 1813—14 und ein ehrenvolles Schreiben von Männern aller höheren Stände, die er selbst liebte und achtete, lud ihn im Februar 1824 ein, sich „nicht länger dem bedrängten Sinne für Großes zu entziehen". Denn in der That hatten die italienischen Rouladen wie jede rein äußerliche Bravour in Wien damals überhand genommen und eine „zweite Kindheit des Geschmackes" drohte dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen. Von ihm, in seinem Gebiete von Allen der Höchste unter den Lebenden, erwarte die heimische Kunst neue Blüten,

verjüngtes Leben und die erneuerte Herrschaft des Wahren und Schönen.

Schindler fand ihn mit der Schrift in der Hand. „Es ist doch recht schön! Es freut mich!“ sagte er in einem eigenthümlichen Tone der Ergriffenheit. Und eine andere Hoffnung mußte sich — so waren leider unausgesetzt seine Umstände, — dazu gesellen: hier auch in materieller Hinsicht Ersatz für seine lange Mühe und dadurch Muße für neues Schaffen zu finden. Die Vorbereitungen zu dem Concert brachten freilich wieder des Aergers gar viel, seine eigene Unentschlossenheit und mißtrauende Art freilich trugen auch ihr Theil dazu bei. „Ich bin nach dem sechswöchentlichen Hin- und Herreden schon gekocht, gesotten, gebraten“, schreibt er im ärgerlichsten Humor. Und als dann nähere Freunde wie Graf Lichnowsky, Schuppanzigh und Schindler eine kleine List versuchen, um ihn endlich zu einem Entschluß zu bringen, erfolgen die bekannten „Hati-Scherifs“: „Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr,“ und „Besuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.“ Allein andererseits standen die ersten Geiger der Stadt, Schuppanzigh, Mayseder und der noch lebende Böhm mit Capellmeister Umlauf an der Spitze des Orchesters und ebenso waren zahlreiche Dilettanten zur Mitwirkung frohestens bereit. „Für Beethoven alles“, hieß es. So ging es denn mit den großen neuen Schöpfungen ans Werk.

„Also ganz als ständen Worte darunter?“ fragt Schindler von den gewaltigen Baßrecitativen der „Neunten“. Henriette Sontag und Caroline Unger, beide später so sehr gefeiert, hatten die Soli, in der Messe und dem Finale schwer genug auszuführen, und Beethoven antwortete auf jeden Wunsch nach Abänderung nein und immer nein. „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter“, endigte die Sontag. Am 7. Mai sollte die Aufführung sein. Der „seltene edle Mensch“ Brunswick hatte „4 Ohren“ mitgebracht, um nichts zu überhören, Frau von Ertmann

weilte auch wieder in Wien, die Logen waren bald „weg“ und manche Plätze gar „überzahlt“. Den Hof lud der Meister persönlich ein. „Auch nehmen wir Ihren grünen Rock mit, das Theater ist ohnehin dunkel, es sieht niemand. O großer Meister, du hast keinen schwarzen Frack im Vermögen“, schreibt der diesmal besonders hilfreiche Famulus auf. Das Haus war überfüllt, nur wegen Abwesenheit des Kaisers die Hofloge fast leer. „Der Empfang war mehr als kaiserlich, das vierte Mal stürmte das Volk“, schreibt wieder der Famulus auf, und Böhm erzählt, wie ihm und Mayseder schon bei diesem Beginne die Thränen in die Augen getreten seien. Und nun gar der Erfolg selbst!

„Ich habe nie in meinem Leben so einen wüthenden und doch herzlichen Applaus gehört, — der zweite Satz der Symphonie wurde einmal (nämlich wo im kühnsten Uebermuth plötzlich die Pauken allein das rhythmische Motiv erfassen) ganz vom Beifall unterbrochen, den Ausführenden standen die Thränen in den Augen, der Meister gab noch immer den Tact, bis Umlauf durch eine Bewegung der Hand ihn auf das Treiben des Publicums aufmerksam machte, — er sah sie und verneigte sich ganz ruhig,“ so lauten die Berichte. Der Beifall am Schluß war aber noch größer, und doch, der ihn erzeugte, kehrte abermals der begeisterten Versammlung — den Rücken zu. Da hatte die Unger den guten Gedanken den Meister nach dem Theater umzuwenden und ihn auf die Beifallrufe des Hüte und Tücher schwenkenden Publicums aufmerksam zu machen: „durch eine Verbeugung gab er seinen Dank zu erkennen, dies war das Signal zum Losbrechen eines kaum erhörten, lange nicht enden wollenden Jubels und freudigen Dankgefühls“. „Das ganze Volk ist zerdrückt und zertrümmert über die Größe Ihrer Werke“, steht andern Tags in seinem Conversationshefte.

Und der materielle Erfolg? — Etwa 120 Mark! Die Unkosten waren zu groß gewesen. Die Loge-Abonnenten

hatten obendrein für ihre Plätze keinen Heller bezahlt und der Hof nicht einen Groschen überschickt, „welches doch bei den allergewöhnlichsten Benefizianten zu geschehen pflegte." Daheim angekommen, überreichte ihm Schindler den Kassenrapport. „Bei dessen Anblick brach er in sich zusammen. Wir rafften ihn auf und legten ihn auf das Sopha. Bis spät in die Nacht verweilten wir an seiner Seite: kein Verlangen nach Speise oder anderes, kein lautes Wort war mehr hörbar. Endlich nachdem wir merkten, daß Morpheus ihm sanft die Augen zugedrückt, haben wir uns entfernt. Schlafend, noch in der Concerttoilette (im grünen Frack!) fanden ihn am andern Morgen auf derselben Stelle seine Dienstleute", so erzählt Schindler, der ihn mit dem jungen Beamten Joseph Hüttenbrenner, einem innigen Freunde Franz Schuberts, damals nach Hause gebracht hatte.

Das war die erste Aufführung der Missa solennis (Op. 123) und der Neunten Symphonie (Op. 125), am 7. Mai 1824. Und daß dabei trotz allem mehr Neugierde auf den berühmten und dazu ertaubten Mann als wirklicher Kunstsinn das Haus gefüllt, zeigte die Wiederholung am 24. Mai, wo trotz der Hinzunahme des „vergötterten" Tenoristen David mit Rossinis Di tanti palpiti (Nach soviel Leiden) das Haus nur zur Hälfte besetzt war. Beethoven hat gleich Mozart nicht lange genug gelebt, um auch die äußeren Früchte seines Ruhmes pflücken zu können. War es doch ebenfalls zuletzt die großsinnige Liberalität eines von seinem Geiste wahrhaft Entzündeten, die zunächst 1845 in seiner Vaterstadt Bonn und heute endlich auch in seiner zweiten Heimat Wien ein Denkmal für ihn ermöglichte, — die königliche Gabe und das ebenso goldspendende Spiel Franz Liszts.

Um so mehr mußte seine Neigung sich jetzt sofort derjenigen künstlerischen Arbeit zuwenden, die auch unverweilt Einnahme versprach, den gleich generös wie kunstgesinnt bestellten Quartetten, und sogleich das zweitfolgende

Op. 127 ist das erste dieses strahlenden Kunstgestirns. „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, das ich brauche. Es ist deßwegen nicht gesagt, daß ich doch bloß ums Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist, — Faust", so hatte er schon während der Ausarbeitung der „Neunten" geäußert, als von einem „Oratorium für Boston" Rede war. Ebenso blieben die deutsche Melusine und eine Oper für Neapel, das Requiem, die Zehnte Symphonie, eine Ouverture auf B-A-C-H nur Projecte, aber allerdings als eine große Aussicht für die Zukunft bei der jetzigen Tagesarbeit und mit manchem Einfluß auch auf die Gestaltung der Quartette selbst. Denn unwillkürlich arbeiteten sich, je mehr ihn diese Beschäftigung einnahm, — und welche vermochte wohl einen so dichterischen Componisten tiefer einzunehmen! — jene Ideen in die Werke selbst ein und erzeugten den eigenthümlich großen Styl und monumentalen Charakter, der diese Letzten Quartette auszeichnet. Besonders die Seelenbilder des „Faust" klingen hier vernehmlich redend, oft in erhabensten Monologen wieder. Erschien aber auch der fürstliche Besteller völlig als der Mann, um ihm sogar auf so engumgrenztem Gebiete das Beste und Höchste der Kunst zu weihen! Denn er hatte es schon vor der Wiener Aufführung fertig gebracht, das „erhabene Meisterstück" der Messe öffentlich darzustellen und dazu berichtet, die Wirkung auf das Publicum sei nicht zu beschreiben, er habe noch nichts gehört, sogar Mozart nicht ausgenommen, was ihm diese Gemüthsbewegung hervorgebracht habe: Beethovens Genius sei Jahrhunderten vorausgeeilt und es gebe vielleicht jetzt keinen Zuhörer, der erleuchtet genug sei, um die ganze Schönheit dieser Musik aufzunehmen. Hingegen in Wien die ganze mattherzige Schwelgerei der Restaurationszeit mit ihrem Götzen Rossini, die jede edlere und ernste Musik in den Hintergrund drängte, und dazu des Fürsten ausdrücklicher

Auftrag, die Kosten für die Composition „in jeder beliebigen Summe“ zu entnehmen!

So setzt der Meister sich denn jetzt mit Ernst zurecht und diese Arbeit sollte seine letzte sein.

Entwürfe waren schon mannichfach gemacht worden, für Op. 127 bereits im Sommer 1822, für das folgende Amollquartett (Op. 132) im Jahre 1823, wo die Neunte ausgearbeitet ward, und beide erinnern auf verschiedene Weise an deren Art, das eine, letztere durch seine schmerzerfüllte Leidenschaft, das andere mit seinem Adagio, wo ebenfalls der sehnsuchtsvolle Blick zu den Sternen empor einen wundergleich wehmuthvollen Frieden des Gemüthes erzeugt hat, während das unmittelbar folgende dritte Quartett (Op. 130) wie eine neubegründete Welt dasteht, die ganz und gar nicht „von dieser Welt ist“. Die Ereignisse seines Lebens waren aber auch mehr und mehr darnach angethan, ihn innerlich von dieser Welt zu befreien, und die ganze Quartettencomposition erscheint wie eine Vorbereitung auf jenen Augenblick, wo sich nun der Sinn ganz vom Dasein erlöst und mit einem höheren Sein vereint fühlt. Allein nichts weniger als schmerzselige Todessehnsucht, sondern die innerlich frohe und selbstgewisse Empfindung eines wahrhaft Ewigen und Heiligen spricht sich hier wie in neuen Verkündungssprüchen aus, und selbst was von Welt und Leben, ernst oder humoristisch, hier noch gemalt wird, hat diesen verklärten Schein, den Ausblick auf das Ewige. Es gibt weniges in der Welt der Kunst, wo die Natur des Religiösen so nach ihrem Bestand und Wesen erscheint, ohne je anders als rein menschlich, also unvergänglich, nie in irgend einem zufälligen und vergänglichen Gewande hervorzutreten. Daraus eben ist es begreiflich, daß einem Volke, welches nicht persönlich musikalisch ist, sondern auch die Musik einzig aus ihrem letzten Inhalt und Geist zu erfassen vermag, den von ihm selbst so hoch gestellten Engländern Beethovens Musik „so religiös“ erscheint. Sie ist es

eben nach diesem ihrem letzten Inhalt und Geist. Und wie also dieser Charakter sich gerade in den letzten Quartetten am reinsten und eindrucksvollsten ausprägt, so lehren sie uns auch das Wort des ächtesten Schülers und Nachfolgers von Beethoven verstehen, eben jenes Wort R. Wagners, daß aus dem Geiste dieser Musik unsere Civilisation neu beseelt und einer sie durchdringenden Erneuerung der Religion zugeführt werden könne.

Wir gehen zu den Einzelheiten der Entstehung dieser Werke über.

Das meiste Herbe, das fortan Beethovens Gemüthe bereitet ward, rührte von seinen eigenen Verwandten her. „Gott ist mein Zeuge, ich träume nur, von dir, von diesem elenden Bruder und dieser mir zugeschusterten abscheulichen Familie gänzlich entfernt zu sein", schreibt er im nächsten Jahre 1825 an den heranwachsenden Neffen, und wir dürfen uns der Berührung dieser traurigen Dinge jetzt umsoweniger entziehen, als sie den größten Einfluß auf seinen innern und äußern Zustand hatten und endlich zu einer Katastrophe führten, die mit seinem immerhin zu frühen Tode im innersten Zusammenhange steht.

Der schwache und „etwas geldgierige" Bruder Johann hatte, freilich infolge von Beethovens eigenem ungestüm moralischen Dreinfahrens, ebenfalls eine leichtsinnige Frau bekommen, und war dann unfähig, ihrem Lebenswandel Einhalt zu thun oder gar sich von ihr zu scheiden, weil er ihr einen Theil seines Vermögens verschrieben hatte und in diesem Geldpunkte eben „inflexible" war. So vermochte es der Bruder denn auch trotz mancher Einladung nicht über sich, ihn einmal auf seinem Gute Wasserhof bei Gneixendorf an der Donau, das dem Apotheker seine Speculation erworben hatte, zu besuchen. „O verruchte Schande, ist kein Funken Mann in dir? Soll ich mich so erniedrigen, in solcher schlechten Gesellschaft zu sein!" schrieb er im Sommer 1823. Doch war diese Frau Schwägerin jetzt

allmählich „gezähmt". Dagegen die Mutter des Knaben wußte denselben in diesen Jahren der beginnenden Erwachsenheit selbst in ihre trüben Kreise zu ziehen, — „dabei dieser vergiftende Athem des Drachen", schreibt Beethoven im Sommer 1824, — und dem Leichtsinn folgten Lüge und ungeziemendes Betragen gegen den Oheim-Vater auf dem Fuße. Dieser andrerseits in dem Drang seines sittlichen Gefühls war mit dem Knaben oft bis zur Härte „stürmisch" und konnte doch wieder, je älter und einsamer er ward, des jungen Mannes Gesellschaft nicht entrathen. Aus dieser Kette des natürlichen Liebebedürfens und dem Einschlag der sittlichen Strenge und des väterlichen Pflichtbewußtseins wob sich hier das Gewebe, das dieses Mannes Todtenhemd werden sollte.

Die Correspondenz dieses Jahres 1824 dreht sich hauptsächlich um die pecuniäre Verwerthung der neuen großen Werke, denn im Herbst wollte man bestimmt in London sein. Gleichwol liegt schon aus dem Sommer ein Schreiben an seinen Advocaten Dr. Bach wegen seines Testamentes vor. „Nur die göttliche Kunst, nur in ihr sind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Theil meines Lebens zu opfern," so schreibt er: es umwehen uns die ebenfalls himmlischen Klänge jenes Adagios von Op. 127. Und ihn selbst erfüllt dieses wahre „Manna" so, daß er in denselben Sommertagen ausruft: „Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig, was mir der Geist eingibt und heißt vollenden. Ist mir doch als hätte ich kaum einige Noten geschrieben!" So finden sich denn auch jetzt schon die Skizzen zu jenen Stücken vor, die bald in einer geradezu überirdischen Glückseligkeit spielen, bald wieder die bestehende Welt in heiterer Ironie verspotten und eine neue kräftig aufbauen: das „Alla danza tedesca" und das „Poco scherzando" von Op. 130 sowie die große Fuge Op. 133, die ursprünglich Finale

von Op. 130 sein sollte und durch ihre Ueberschrift „Overture" und ihr riesenhaft ausschreitendes Thema an den Plan der „Bachouverture" erinnert. Ja selbst die so unsagbar tief wehmuthsvoll und doch wieder beseligt aufblickende berühmte „Cavatine" desselben dritten Quartetts Op. 130 entblüht schon jetzt der Stimmung seines Herzens, das immer mehr auch den vollen Sinn des Ewigen in sich aufgenommen hat und von einer höheren Wonne erfüllt wird. Hier liegen, an Mozarts letzte Seelentöne ansetzend, die Keime einer neuen und innersten Seelensprache, einer wirklichen persönlichen Rede, die der Menschheit auch für den Ausdruck ihrer letzten Geheimnisse gewonnen ist und heute zu den innersten Seelenbildern der Kunst, zu der Verklärung Isoldes und zu Brünnhildes Todesgesang von der erlösenden Liebe geführt hat.

Ein ungeheurer Ernst bemächtigt sich seiner: er versteht aus dem öden Graus, der ihn persönlich umgibt, immer tiefer die höheren Aufgaben des Geistes, an denen auch seine Kunst lebendigen Antheil hat, und wir erkennen deutlich die stets zunehmende Richtung seines Wesens auf das Eine was noththut. „Alle Liebe ist Mitleid", Mit-Leid mit dem Leiden der Welt, sagt der Philosoph, und so drängt sich neben dem unermeßlichen Weitblick, den sein Geist jetzt über die Gefilde des Daseins gewinnt, mehr und mehr ein ebenso unerschöpfter Born duldsamer Güte und innerer aufnehmender Liebe hervor. „Von Kindheit an war es mein größtes Glück für Andere wirken zu können," sagt er das einemal und andrerseits bei der Wiederaufführung der Ouverture Op. 124: „Ich erhielt deßwegen viel Lobeserhebungen ꝛc. Was ist das alles gegen den großen Tonmeister oben — oben — oben — und mit Recht allerhöchst, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein allerhöchst!!!!" Man vernimmt die erhabene Ironie seiner Töne in Op. 130, aber auch die leuchtende Milde des Adagios von Op. 127, wo in dem kleinen

Edursatze sozusagen die vom Geist des Ewigen erfüllte menschliche Seele selbst ihr Auge aufschlägt. „Ich bin was da ist. Ich bin alles was ist, was war und was sein wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. Er ist einzig von ihm selbst und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig", diese egyptischen Sprüche hat er sich in diesem Sommer 1824 ausgeschrieben und eingerahmt vor sich auf den Schreibtisch hingestellt. Er wußte was die wahrhaft erschaffende und erhaltende Gottheit im menschlichen Leben ist: sie lebte ihm in der eigenen innersten Empfindung und Gesinnung und quoll ihm als ein ihn selbst beseeligender Strom auch stets zu stets neuen poetischen Bildungen unwillkürlich in die Feder.

Das Amollquartett Op. 132 gehört dem Frühjahr und Sommer 1825 an. Die Reise nach London war verschoben worden. „Ausartungen seines überaus geliebten Neffen, schon ziemlich laut geworden", gibt Schindler als Grund an. Wie konnte man da den „Sohn" so unbewacht dem „vergiftenden Athem des Drachen" überlassen? Doch war, weil die Einladung erneut ward, die Zehnte Symphonie wieder vorgenommen worden und aus diesen Skizzen wissen wir das Sichere von ihrer Existenz. Sollte sie doch „das Schöne zu dem Guten" fügen, dem Geiste des Christenthums die Schönheit der Antike vermälen oder vielmehr deren bloße Weltschöne durch die geistige Schöne des Ueberirdischen verklären! Aber ein solches unmittelbar und absichtlich geschaffenes höheres Weltbild liegt in dem Adagio „in modo lidico" im 2. Quartett vor, das als „Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" bezeichnet, einen Choral darstellt, zwischen dessen stets reicherer und innigerer Wiederholung das stets neuerstehende Leben freudig pulsirt. Beethoven war in diesem Frühjahr schwer erkrankt gewesen. Allein noch mehr mag eine Art innerer Genesung hier gefeiert sein. Denn die Zuneigung zu dem Neffen hatte allmählich gerade durch die stete Reizung seiner Empfindung

von außen eine Art persönlicher Leidenschaftlichkeit angenommen, die den Knaben schier zu Tode quälte und doch wie jede Leidenschaft ihn selbst nicht beglückte. Der erste Satz dieses Amollquartetts ist ein psychologisches Gebilde, ein Gedicht der Leidenschaft, dessen verzehrender Charakter einzig aus solchen Seelenzuständen des Künstlers selbst zu erklären ist. Und wie schuf nicht gerade Beethoven stets aus seiner eigenen großen und jeder Erregung und Stimmung fähigen Seele! Will man ein deutliches Bild dieser seiner Verfassung von damals, — nun der ebenfalls in jenes Cotta'sche Beethovenbuch aufgenommene Bericht des jungen Dichters Ludwig Rellstab aus diesem Frühling 1825 gibt es, und Beethovens eigene Briefe bestätigen die Richtigkeit der Züge dieses Antlitzes mit dem „Blick der Güte und zugleich des Leidens." „Wo bin ich nicht verwundet, zerschnitten?!" ruft er selbst dem Neffen zu, dessen Leichtsinn schon schlimme Folgen für seine Zukunft heraufzubeschwören begann. „O kränke nicht mehr, der Sensenmann wird ohnehin keine lange Frist mehr geben!" sagt er ein andermal.

Trotzdem oder vielleicht gerade durch solche äußerste Erregung seines ganzen inneren Wesens war dieser Sommer 1825 sehr reich an Schöpfungen. „Beinahe unwillkürlich" mußte er nach dem Bdurquartett Op. 130 noch das in Cismoll (Op. 131) schreiben, und auch das letzte in Fdur (Op. 135) entsprang solcher „unerschöpflichen Phantasie", wie sie diese Arbeit selbst stets wieder erzeugen half. Daher kommt es auch, daß die Zahl der Sätze sich mehrt. Schon das zweite hat ihrer fünf, das dritte (Bdur) gar sechs und das vierte (Cismoll) sogar sieben, als wenn die alte Suitenform oder doch das Divertimento des Septetts wiederkehren sollte. Allein man vergleiche nur und auf den ersten Blick steht die alte organische Gliederung der Sonatenform da. Denn theils Ueberleitung, theils Geschiebe zwischen zwei gar zu mächtig harten Colossen bilden diese Sätze, die die gewohnte Zahl erhöhen und oft nur

Sätzchen, ja wenig Tacte sind. Aber wie die Säulen des Herkules ragen Eingangssatz und Finale im Amollquartett und bestimmen unwandelbar den passionirten Charakter und den dramatischen Styl des Ganzen: er nennt es selbst „ein meiner würdiges Kunstwerk". Das Gleiche gilt von Op. 130, wenn man, was heute nie anders sein sollte, die große Fuge Op. 133 dazu nimmt. Und wie ungeheuer groß erwacht im Cismollquartett aus tiefster Selbstschau in dem an S. Bach anklingenden fugirten ersten Satz dieser Geist zur Schau der Welt und ihrer Qual und Lust, — „durch Leiden Freude!"

Wie sehr sein Dasein verödete, indem im vollsten Gegensatz zu seinem stets mehr sich erweiternden Geist und Empfinden die ihn umgebende Welt sich durch die Restaurationen eines Metternich und Gentz mehr und mehr verengte, das alles wie überhaupt diese ganze ernste und große letzte Lebenszeit des Künstlers kann man einzig anschaulich aus dem dritten Bande von „Beethovens Leben" (Leipzig 1877) kennen lernen, wo zum erstenmal nach den Quellen, namentlich den auf der Berliner Bibliothek befindlichen Conversationsheften diese trostlose und doch in ihrer steten Qual geistig so erhebende Existenz dargestellt ist. „Die Worte sind verpönt, glücklich, daß die Töne noch frei sind", schreibt ihm damals Ch. Kuffner, der Dichter des Oratoriums „Saul und David" auf, in dem er zuletzt noch sowohl das eigene menschliche Verhältniß zu seinem „David" wie die wunderwirkende Geistesart gerade seiner Kunst aussprechen wollte. Nur der Tod hemmte die Ausführung dieses Planes. Jene allgemeine Entsittlichung, die mit dem Congreß in Wien eingetreten war, wirkte eben durch den Neffen noch ungleich unmittelbarer in seine Sphäre und war also für ihn mit verhängnißbereitend. „Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen heimtückischen elenden Schufte von Menschenseelen geißeln", ruft er ebendamals einmal seinem Neffen zu, als er sich

einen gar zu empfindlichen Spaß mit einem solchen echten „Faiaken", wie er die guten Wiener von damals nannte, dem Musikalienhändler Haslinger, erlaubt hatte und derselbe gar in die Oeffentlichkeit gedrungen war. Aber wie er dabei mit einem † anmerkt: „sosehr sich auch mein Herz einem Menschen wehe zu thun sträubt", so war auch sein Inneres nicht bei solchem Zorn und Strafen, sondern bei dem wahren Mit-Leiden mit diesem Leid menschlicher Schwäche, das sich ihm zum Leid der Welt selbst erweiterte. Dieser Stimmung verdankte eben jenes Op. 130 in Bdur seine Reihe der Bilder, in kühnem Neuaufbau der Welt, in ironisch lächelnder und wehmuthvoll humoristischer wie in seelig heiterer Färbung der einzelnen Stücke, die in der That keine bloßen Sonatensätze, sondern volle Lebens- und Seelenbilder sind. Die „Cavatine" ragt darüber als ein Stück seines eigenen Herzens hervor, das ihm selbst, wie er gegen K. Holz gestand, „immer neue Thränen kostete."

„Ahme meine Tugenden nach ohne meine Fehler", ruft er dem „Sohne" zu. „Die ganze Woche mußte ich wie ein Heiliger leiden", heißt es von dem „Pöbelgeschmeiß" der damaligen Dienstboten und „Gott mit dir und mir! Es wird bald ein Ende haben mit deinem treuen Vater", noch schmerzlicher ein andermal. Seine seltsam getheilte Existenz zwischen den höchsten Visionen des Geistes und den niedrigsten Störungen des Lebens macht ihn fortan gegen dieses selbst stets gleichgiltiger, und es dringen Elemente in seine Sphäre, die er sonst dauernd nie um sich geduldet hätte und die ihn selbst manchmal zu einem ungebundeneren Leben sogar an öffentlichen Orten führten. Dies wirkt dann wieder auf den Neffen zurück, dessen Achtung vor dem Geist und Charakter des „großen Oheims" solchem scheinbar gleichen Thun und Treiben desselben nicht lange Stand hält. Allerdings entsteht jetzt ein Bild, von dem einer solcher faiakischen Freunde, der es copirte, jener Kanzleibeamte und Dilettant Holz, ihm selbst auf-

schreibt: „Wenn man es so ruhig übersehen kann, so steigen ganz neue Welten auf", — das Cismollquartett Op. 131. „Mit dem lichtströmenden Blick, tropfend von Wonne und Weh", so erblickte ihn ebendamals „wie versunken" der junge Dr. Rollett im schönen Baden stehen, so strahlt auch dieses Werk, das er selbst für das „größte" seiner Quartette erklärte und das auf eine andere Art als die Neunte Symphonie noch einmal den Sinn seines ganzen Daseins und des Menschenlebens überhaupt sich wiederholt, dem er hier zuletzt noch selbst, wie R. Wagner gesagt, zu seinem wilden Wechsel von Wehe und Lust aufspielt. Aber wir erkennen jetzt immer mehr, daß etwas „wie ein Geier ihm am Herzen frißt", und nahen uns in der That der Katastrophe, die zu seinem vorzeitigen Ende führte.

Schon im Herbst 1825 waren „stürmische" Scenen vorgegangen. Unverwüstliche Lust zum Spiel und Flanieren hatten den jungen Mann auf immer schlechtere Bahnen gebracht, zu Lüge und Unterschlagung, und die Entlarvung derselben ließ ihn dann sich heimlich von Hause entfernen. Die liebende Schwäche des Oheims rief ihn allerdings bald zurück, jedoch um ihn fortan gar zu knechtisch an eine Existenz zu bannen, die für ein gewöhnliches Menschenkind stets quälend sein wird und bei diesem leidenschaftsvollen und dabei tauben großen Manne es doppelt und dreifach sein mußte. Die „Vorwürfe", „der Lärmen", „die Gefangenschaft", dazu Verführung durch schlechte Gesellschaft und Angst vor neuen Vorwürfen, — da er doch schon einmal bei solchen den alten Oheim selbst „an der Brust gepackt", — kurz eines Tages im Sommer 1826 erhält derselbe die jäh aufschreckende Nachricht, daß der Sohn sich mit ein paar Pistolen aus seiner Wohnung entfernt habe und sich das Leben nehmen wolle. Ein entsetzlich langer Morgen wird mit Aufsuchen des Unglücklichen verbracht, der endlich auch wirklich mit einer Wunde am Kopf vom nahen Baden hergeführt wird. „Jetzt ist's geschehen, quäle mich jetzt

nicht mit Vorwürfen und Klagen", schreibt er auf, und seine Verfassung und Stimmung erhellt aus den Worten: „Ich bin schlechter geworden, weil mich mein Onkel besser haben wollte" und: „Er sagte, es sei nicht Haß, sondern ein ganz anderes Gefühl, was ihn gegen Sie ergreife."

Der Oheim, — ach er verstand diese Aussprüche tiefer als all seine Umgebung, die für die verworfene That nur Vorwürfe kannte. „Beweise tiefsten Schmerzes waren deutlich in seiner gebeugten Haltung zu erblicken. Vorbei war das immer noch Feste, Stramme in allen seinen Körperbewegungen, ein Greis von nahezu 70 Jahren stand vor uns, willenlos fügsam, jedem Luftzuge gehorchend", sagt Schindler. Er selbst verlangt die Bibel, aber „in der wirklichen Sprache wie sie Luther übersetzt hat". Und nach einigen Tagen schon, als die Kopfwunde sich als gefährlich erwies, steht da in den Conversationen: „† auf den Tod von dem verstorbenen Beethoven." Ist's sein eigener, ist's der Tod des geliebten Knaben, in dem er sozusagen sein eigenes Leben mitverloren hätte, — jedenfalls sang er jetzt den tiefsten Gesang aus seiner Seele und es sollte sein Schwanenlied, ja sein eigener Grabgesang sein, das Adagio in dem letzten Quartett Op. 135. Seine Harfe verstummte bald darauf für immer, — was irgend noch weiter geschah, blieb Project oder Bruchstück. Aber er rührt sie jetzt noch einmal wie in der Edda König Gunther „unter Schlangen sitzend", deren giftigste, die eigene Gewissensqual, ihm den Tod drohte. Unter den Bildern, in denen er den Sinn des einen gleichen Themas dieses Adagios ausmalt, — „Variationen" kann man so geistig selbständige Stücke nicht mehr nennen, — ist eines, das sich durch sein Moll und die Rhythmik als eine Trauerfeierlichkeit von ergreifendster Erhabenheit charakterisirt. Aber was er irgend an Schuld geübt, er hat es im tiefsten Herzen durch Liebe gesühnt und so ist dieses selbst, seine Seele ist frei. Dies sagt uns mit

redender Deutlichkeit dieses Thema selbst. Und wie hier die Seele wehmuthvoll still um ihren Urquell kreist und am Schluß zu dem sehnend seeligsten Aufschwunge sich erhebt, so zeigen die weiteren Bilder diesen völlig sicheren und sogar freudigen Besitz seiner selbst, und das letzte scheint gar diese Seele selbst in ihre Fähigkeiten aufzulösen, wo sie dann in wonnevollster Seeligkeit wie um ein ewiges Sein schwebt, — ein Erschauen und ein Zustand, welche von allen Ausdrucksmitteln des Geistes völlig nur die Musik wiederzugeben vermag und die uns für diesen Künstler beweisen, daß Furcht und Tod längst innerlich überwunden sind.

So kommt es, daß ein unvergleichlicher, nach unserem Gefühl sogar der gehaltvollste und vollendetste Satz und zugleich von einer wahrhaft strahlenden Durchleuchtung, in ein Werk gelangt ist, das sonst in keiner Hinsicht der Größe dieses letzten Schaffens entspricht. Denn auch in dem Finale „der schwergefaßte Entschluß", bei dem es sich nämlich um eine unliebsame Zahlung handelte, enthüllt sich nur ein Scheinspiel jener tragischen Mächte, die der Meister sonst in erhabenen Schrecken wie in erlösender Heiterkeit gleich sicher heraufzubeschwören wußte.

Aber jenem Zustande seiner Seele sollte bald auch der körperliche entsprechen. Freilich sahen ihn, als nun die Genesung Karls gut vorschritt und dieser selbst sich für einen neuen Beruf, das Militär, entschieden hatte, die Freunde bald äußerlich wieder frisch und heiter: er habe sich über sein Schicksal zu stellen gewußt und sein Wesen habe eine „antike Würde" gezeigt, sagt Schindler. Allein er selbst meint schon damals gegen den alten Jugendfreund Wegeler nur „noch einige große Werke hervorzubringen und dann wie ein altes Kind irgendwo unter guten Menschen seine irdische Laufbahn zu beschließen." Und wirklich erscheint sein ganzes innere Wesen gebrochen. „Was fehlt dir? Worüber hängst du den Kopf? Ist dir die treuste Ergebenheit bei

wenn auch Mängeln nicht genug?" diese eine Conversation mit Karl sagt uns alles. Dazu zeigten sich auch bedenkliche Krankheitserscheinungen, — ein einziger Stoß und die machtvolle Mannesgestalt sank hin wie der geringste der Sterblichen. Und er kam und zwar in fast unerwarteter Heftigkeit.

Nach der Genesung war Karl von der Polizei mit der ausdrücklichen Weisung entlassen worden, nur noch einen Tag in Wien zu bleiben. Die Narbe am Kopf verhinderte aber den Eintritt in den Dienst. Wohin nun in diesem beginnenden Herbst? Bruder Johann bot sein Gut Wasserhof bei Gneixendorf an. Das einstige „Non possibile per me" (Für mich nicht möglich!) mußte jetzt weichen. Allein der Aufenthalt in einer für die nasse und kalte Zeit nicht eingerichteten Landwohnung, mangelhafte Rücksichtsnahme auf seine zunehmende Kränklichkeit, Aerger mit der Frau, ein heftiger Streit mit dem Bruder, der dann seinen geschlossenen Stadtwagen verweigerte, endlich die jähe Abfahrt in kalter Winterszeit auf dem „elendesten Fuhrwerk des Teufels", — alles ließ zuletzt den Leidenden heftig erkrankt nach Wien zurückkommen. Der Neffe verzögerte obendrein die Besorgung des Arztes, der dadurch erst am dritten Tage am Krankenbette erscheinen konnte. Dieser, nicht Beethovens gewohnter Arzt, verkannte trostloser Weise die Krankheit. Es kamen neue Gemüthserschütterungen hinzu und die Folge war ernstestes Auftreten einer Wassersucht, deren Spuren sich schon in Gneixendorf gezeigt hatten.

Es ist das lange, schmerzlich lange letzte Ende, was jetzt begann. Denn fast drei Monate sollte noch dieser riesenmäßig kräftige Organismus „dem Tode das Thor sperren". Da an Arbeiten nicht zu denken war, so bot ihm zunächst die Ankunft von Händels Werken als Geschenk aus London eine erwünschte Zerstreuung in seinem eigensten Gebiete. Doch bald traten nächtliche Erstickungsanfälle ein und so mußte der „Bauchstich" gemacht werden. Beim

Anblick des Wasserstromes rief er nach seinem erhabenen Humore aus, der Operateur komme ihm vor wie Moses, der mit dem Stabe an den Felsen geschlagen. Ebenso hilft ihm der Humor weiter: „besser Wasser aus dem Bauch, als aus der Feder", tröstet er sich. Allein die Krankheit nimmt zu und den Freunden erscheint ärztliche Berathung vonnöthen. Er ahnt selbst nichts Gutes und macht am 3. Januar 1827 abermals sein Testament, sein geliebter Neffe wird „einziger Universalerbe". Und daß derselbe Tags zuvor zu seinem Regimente abgereist war, erwies sich als eine wohlthätige Beruhigung: der Oheim wußte ihn dort bestens untergebracht und bezeugte seine Dankbarkeit dadurch, daß er dem General von Stutterheim, der ihn aufgenommen, das Cismollquartett, sein „größtes", widmete. Jetzt drängt er aber auch selbst, den Dr. Malfatti beizuziehen. Allein er hatte sich vor Jahren mit ihm überworfen und der berühmte Arzt wollte jetzt nicht mit seinen Collegen in Unfrieden gerathen. „Beethoven weinte bitterlich, als ich ihm diesen Bescheid überbrachte", sagt Schindler, der sich jetzt in voller Treue erwies.

Endlich kam er doch und nach wenig Worten lagen die alten Freunde einander weinend in den Armen. Er verordnete Punschgefrornes „zur Hebung der durch Arzneiüberladung erschlafften Verdauungsorgane". Die Wirkung trat bald ein. „Er wurde munter und oft voll witziger Einfälle und träumte, sein Oratorium Saul und David endigen zu können", erzählt der erste Arzt selbst und wir finden nach den Conversationsheften jetzt manchen Freund an seinem Bette. Ja er dachte zu einem Concert Schindlers die Bachouverture zu vollenden und begann sogar die Zehnte Symphonie wieder hervorzuholen. Denn es trat, eine doppelt schmerzliche Erlebung in dieser Lage, zumal infolge der Ausstattung Karls zum Soldaten, pecuniäre Bedrängniß ein. Galitzin hatte zwar kurz zuvor ausdrücklich Geld zu schicken zugesagt, erwies sich aber leider als ein

„fürstlicher Prahler". Von anderer Seite stand keinerlei Einnahme in Aussicht, denn alle fertigen Werke waren verkauft und das Capital vom Congreß her lag, vor allem nach dem Testamente, unangreifbar fest für Karl da.

So denkt denn er selbst an die „großmüthigen" Engländer, die ihm ja schon früher ein „Benefice" zugesagt hatten. Denn jedenfalls dauerte die Krankheit noch lange, da schon die dritte Operation gemacht war. In Wien selbst aber hatte er sich durch seine langjährige Einsamkeit den Menschen mehr und mehr entfremdet und traute in der That, besonders nach den Erfahrungen mit der Akademie von 1824, nicht mehr recht dem Kunstenthusiasmus und der Opferwilligkeit seiner zweiten Heimat. Schreibt doch Schindler bei diesem Anlaß nach England: „Was ihn noch sehr kränkt ist, daß sich hier gar niemand um ihn bekümmert, und wirklich ist diese Theilnahmlosigkeit sehr auffallend!" Nur die allernächsten Freunde begegnen uns fernerhin an seinem Bette. So Gleichenstein, der zu kurzem Besuch in Wien war und aufschreibt: „Du mußt meinen Buben segnen, wie Voltaire den Sohn Franklins gesegnet hat", — so der auf einer Concertreise begriffene Hummel, der beim Anblick dieser Leidensgestalt, — denn es war schon die vierte Punctation geschehen, — in Thränen ausbrach. „Sieh, mein lieber Hummel, das Haus, wo der Haydn geboren wurde, eine schlechte Bauernhütte, wo ein so großer Mann geboren wurde", mit diesen Worten zeigte dagegen Beethoven ihm ein kleines Bild, das er soeben zum Geschenk erhalten hatte.

Von seinem rheinischen Verleger Schott, der die Messe und die Neunte Symphonie gekauft und später auch Herr der „Nibelungen" werden sollte, erbittet er sich alten Wein zur Stärkung, und Malfattis „Wissenschaft" räth ein Heublumenbad, das ihm wie sichere Rettung erscheint. Allein es bewirkt das Gegentheil und jetzt tritt bald heftiges Leiden ein. „Ich bitte Gott stets nur, daß ich, solange

ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde", schreibt er nach London und da kommt denn auch wenigstens nächste Hilfe, 1000 Gulden von der Philharmonischen Gesellschaft „a conto des sich vorbereitenden Concertes". „Es war herzzerreißend ihn zu sehen, wie er seine Hände faltete und sich beinahe in Thränen der Freude und des Dankes auflöste", heißt es dabei. Es war die letzte Freude und gerade sie bereitete durch die jähe Erregung eine Beschleunigung des Endes: die Wundnarbe brach auf und schloß sich ferner nicht. Freilich er selbst fühlte dies zunächst als geradezu wundergleiche Erleichterung und dictirte in dieser Stimmung nach London einige seiner schönsten Briefe, versprach die Zehnte Symphonie für die Gesellschaft auszuarbeiten und hatte andere „ungeheure" Pläne, besonders in Betreff der Faustmusik. „Das soll was geben!" rief er oft. Die Ueberströmung seiner Phantasie war „unbeschreiblich und von einem Schwung, wie ihn die Freunde in gesundem Zustande nur selten an ihm wahrgenommen." Dabei schwebten ihm die höchsten Gebilde dramatischer Dichtung vor und er selbst stellt unausgesetzt im Gespräche seine Werke als von ebensolchen „poetischen Ideen" erfüllt dar. Aber bald ward das Leiden „unbeschreiblich groß", seine Auflösung nahte „mit Riesenschritten" und die Freunde konnten selbst nur den Eintritt des Todes wünschen. Am 24. März schreibt Schindler nach London: „Er fühlt sein Ende, denn gestern sagte er zu mir und Breuning: Klatscht ihr Freunde, das Schauspiel ist zu Ende"! — „Mit wahrhaft sokratischer Weisheit und beispielloser Seelenruhe geht er dem Tode entgegen", heißt es dabei. Er konnte innen ruhig sein, er hatte seine Pflicht als Mensch wie als Künstler erfüllt. Noch ein Codizill für den Neffen schrieb er an diesem Tage, und jetzt blieb den Freunden „nur ein sehnlicher Wunsch, ihn mit dem Himmel auszusöhnen". Der Arzt schrieb es auf, worauf er ganz ruhig und gefaßt antwortete: „Ich wills!"

Der Geistliche kam und Beethoven verrichtete „mit frommer Ergebung" seine Andacht. „Geistlicher Herr, ich danke Ihnen, Sie haben mir Trost gebracht", hörte nach Empfang der Sacramente Frau Johann van Beethoven ihn sagen.

Dann erinnerte er Schindler noch an den Brief nach London: „Gott wolle sie segnen"! Es kam der Wein. „Schade — schade — — zu spät", dies waren seine allerletzten Worte. Gleich darauf verfiel er in einen solchen Todeskampf, daß er keinen Laut mehr hervorbringen konnte. Schaarenweise kamen an diesem 24. und 25. März die Menschen, um ihn noch zu sehen. Auch die „Faijaken" Haslinger und Holz wie der Dichter Castelli waren darunter. „Wir knieten alle drei vor seinem Bette", erzählte Holz später der Frau Linzbaur, und sie fügte der Wiedererzählung hinzu: „Holz versagte die Stimme, er verhüllte sein Gesicht und weinte. — ‚Er hat uns gesegnet', sagte er mit Anstrengung, ‚und wir haben seine Hand geküßt und ihn nimmer gesehen'." Es war seine letzte Lebenshandlung.

Am 26. blieb die kleine Pyramidenuhr, ein Geschenk der Fürstin Christiane Lichnowsky, stehen: so thut sie noch heute, wenn ein Gewitter im Anzuge ist. Schindler und Breuning waren zum Kirchhof gegangen um ein Grab zu wählen. Gegen 5 Uhr toste mit gewaltigem Donner und Hagelschlag das Unwetter heran. Nur Frau van Beethoven und der junge Componist Anselm Hüttenbrenner, der von Graz herbeigeeilt war, um den verehrten Meister noch einmal zu sehen, waren im Sterbezimmer anwesend. Ein Blitz erleuchtete dasselbe plötzlich grell. Der Sterbende öffnete die Augen, erhob die rechte Hand und blickte starr mehrere Secunden lang mit sehr ernster drohender Miene in die Höhe, — der Heldengeist wollte nicht erlöschen. Doch: „als er die erhobene Hand aufs Bett niedersinken ließ, schlossen sich seine Augen zur Hälfte. Kein Athemzug, kein Herzschlag mehr! Ich drückte dem Entschlafenen die halb-

geöffneten Augen zu", erzählt jener letztere Augenzeuge. Es war am 26. März 1827.

„Keine trauernde Gattin, nicht Sohn, nicht Tochter weinten an seinem Grabe, aber an seinem Grabe weinte eine Welt", sagte der Redner des Festes bei der Enthüllung jenes ersten Beethovendenkmals im Jahre 1845 in Bonn. Aber auch das Leichenbegängniß an dem schönen Frühlingstage war sehr glänzend: an 20,000 Menschen wogten über das Glacis, wo jetzt die Votivkirche steht, denn in dem dahinterliegenden Schwarzspanierhause hatte Beethoven die letzte Zeit gewohnt. Die ersten Capellmeister der Stadt trugen das Bahrtuch, Schriftsteller und Musiker die Fackeln. „Die Kunde des Todes hatte die Bevölkerung aus ihrer Theilnahmlosigkeit gewaltig aufgerüttelt", sagt Dr. G. von Breuning. War es doch, wie eine Höckerin bei diesem Aufzuge sich ausdrückte, der „General von den Musikanten", den man hier begrub! Der Dichter Grillparzer aber hielt die Grabrede. „Ein Künstler war er und was er war, war er nur durch seine Kunst", so lautete das Thema. Es berührt unser innerstes Sein und erhabenstes Gefühl, wenn wir diesen Namen aussprechen hören, den Namen

Ludwig van Beethoven.

Ende.

Register der Werke.

1. Numerirte Werke.

Op.		Seite
1.	Drei Trios . . 23. 32.	83
2.	Drei Sonaten	24
3.	Streichtrio	22
4.	Quintett . . . . . 4.	24
5.	Zwei Cellosonaten . . .	27
6.	Vierhändige Sonate . .	47
7.	Sonate in Es . . . 24.	32
8.	Serenade	22
9.	Drei Streichtrios . . .	24
10.	Drei Sonaten . . . 24.	32
11.	Trio	24
12.	Drei Violinsonaten . .	24
13.	Sonate Pathetique . 24.	32
14.	Zwei Sonaten . . . 24.	32
15.	Erstes Concert . . . 24.	24
16.	Clavierquintett	24
17.	Hornsonate	24
18.	Sechs Quartette . 25. 31.	32
19.	Zweites Concert . . .	23
20.	Septett . . . . 17. 32.	106
21.	Erste Symphonie . . 25.	32
22.	Sonate in B . . . 24.	32
23.	Violinsonate	24
24.	Violinsonate	24
25.	Serenade	47
26.	Sonate in As	24
27.	Zwei Sonaten	33
28.	Sonate in D	25
29.	Quintett	24
30.	Drei Violinsonaten . .	47
31.	Drei Sonaten	36
32.	An die Hoffnung . . .	47
33.	Bagatellen	22
34.	Variationen in F . . .	47
35.	Variationen in Es . .	47
36.	Zweite Symphonie . 36.	47
37.	Drittes Concert . . .	28
38.	Trio nach Op. 20 . . .	47
39.	Zwei Präludien . . .	22
40.	Violinromanze in G . .	47
42.	Notturno	22
43.	Prometheusmusik . . .	42
44.	Trio-Variationen . . .	44
45.	Drei Märsche	47
46.	Adelaide . . . . . 31.	76
47.	Kreutzersonate . . . 30.	36
48.	Sechs Lieder von Gellert .	38
49.	Zwei leichte Sonaten . .	
50.	Violinromanze in F . .	
51.	Zwei Rondos . . . 20	
52.	Acht Lieder	
53.	Sonate in C	
54.	Sonate in F	4
55.	Eroica . . 29. 33. 39	f. 6
56.	Tripleconcert 47	
57.	Appassionata . . . 47	f. 5
58.	Viertes Concert . . 47	f. 6
59.	Rasumowski-Quartette 49.	
60.	Vierte Symphonie . . 49.	
61.	Violinconcert	
62.	Coriolanouverture . . .	
63.	siehe Opus 4. . . . 4.	5
64.	siehe Opus 3.	2
65.	Arie Ah perfido . . .	2
66.	Cellovariationen . . .	
67.	5. Symph. 29. 30. 53. 55	f. 80. 9
68.	Pastorale . . . 53. 57	f. 9
69.	Cellosonate	5
70.	Zwei Trios	5
71.	Blassextett	2
72.	Fidelio 39. 42	f. 48. 55. 59. 74 f. 8
73.	Fünftes Concert . . .	5
74.	Harfenquartett	5
75.	Sechs Gesänge . . 60. 65	
76.	Variationen in D . . .	7
77.	Clavier-Phantasie . . 59.	6
78.	Sonate in Fis . . . 59.	6
79.	Sonatine	7
80.	Chorphantasie . . . 58.	6
81a.	Sonate	6
81b.	Sextett	7
82.	Vier Arietten	7
83.	Drei Gesänge von Goethe	7
84.	Egmont-Musik . . . 64.	6
85.	Christus am Oelberg .	4
86.	Messe in C . . . 86. 54.	6
88.	Lied Lebensglück . . .	4
89.	Polonaise	7
90.	Sonate in E	7
91.	Schlachtsymphonie 73	f. 76. 8
92.	7. Symph. 61. 63. 70. 73	f. 76. 8
93.	8. Symphonie . 63. 70.	8
94.	Hoffnung 2. Bearbeit. .	7
95.	Quartett	6

	Seite
96. Violinsonate	67
97. Großes Trio	67
98. Liederkreis	70. 78
99. Merkenstein	78
100. Sonate in A	78
102. Zwei Cellosonaten	78
103. Octett	22
104. Quintett nach Op. I 3	83
105. Sechs variirte Themen	86
106. Große Sonate	82
107. Zehn variirte Themen	86
108. Schottische Lieder	71. 86. 95
109. Sonate in E	86
110. Sonate in As	86
111. Sonate in Cmoll	86
112. Goethes Meeresstille	78
113. Ruinen v. Athen	67 f. 74. 88
114. König Stephan	67 f.
115. Ouverture z. Namensfeier	63
116. Terzett Tremate empi	47

Op.	Seite
118. Elegischer Gesang	95
119. Bagatellen	86
120. Diabelli-Variationen	86
121. Opferlied	86
122. Bundeslied	86
123. Große Messe	77. 83 f. 97 f.
124. Zur Weihe d. Hauses	88. 104
125. Neunte Symphonie	63. 73. 77. 80 f. 86 f. 90 f. 96 f.
126. Bagatellen	89
127. Quartett in Es	100 f. 103 f.
128. Der Kuß	87
130. Bburquart.	100. 103 f. 106 f. 108
131. Cismollquartett	106. 109
132. Amollquart.	101. 103. 105 f.
133. Große Fuge in B	103. 107
135. Letztes Quartett	106. 110 f.
136. Glorreicher Augenblick	75 f.
137. Quintettfuge	82
138. Leonorenouverture	55

2. Werke ohne Opuszahl.

Jugendwerke	12. 21. 22
Variationen:	
Vieni amore	22
Se vuol ballare	17
God save	22
Seht er kommt	24
Quant' è più	47
Nel cor più	47
Menuet à la Vigano	47
Auf ein Schweizerlied	47
Mich brennt	47
La stessa	47
Kind willst du	47
Tändeln und Scherzen	47
In Gbur	47
Bei Männern	47
Rule Britania	47
32 Variationen	71
Lieder und Chöre:	
Opferlied I.	47
Seufzer eines Ungeliebten	47
Gretels Warnung	47
La partenza	47
Zärtliche Liebe	47
Der Wachtelschlag	47
Empf. b. Lyd. Untr.	47
An die Geliebte	67
In questa tomba	71
Lied an die Sterne	71
Laute Klage	71
Andenken	71
Sehnsucht	71
Der Liebende	71
Der Jüngling	71
Ruf vom Berge	82
So oder so	82
Rasch tritt der Tod	82
Lisch aus mein Licht	83
Abendlied	84
Der Bardengeist	95
Gute Nachricht	95
Kriegers Abschied	95
Es ist vollbracht	95
Sehnsucht	95
Andante in F	47
Trio in einem Satz	71
Equale für Posaunen	71
Tarpejamarsch	95
Duos für Clarinette u. Fagott	95
Clavierstück in B	95
Militärmarsch	95

Inhalt.

1. Die Jugend und die erste Schaffenszeit 1770—94 . . . .
2. Eroica und Fidelio 1795—1806 21
3. Cmollsymphonie, Pastorale und Siebente 1806—12 . . . .
4. Die Missa solennis und die Neunte Symphonie 1813—23 .
5. Die Letzten Quartette 1824—27 95
Register der Werke 113

heater-Literatur der Universal-Bibliothek.

Preis broschiert jede Nummer 20 Pfennig.

nschütz, Heinrich, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Nr. 4108—10. Elegant gebunden 1 Mark.

ögh, Erik, Der Theaterkobold. Humoreske. Autorisierte Übersetzung von Heinrich Martens. Nr. 2467.

orgfeldt, Georg, Genies der Bühne. Charakteristiken. Nr. 3957.

–, Eine Opernpremiere. — Das verkannte Genie. — In ärztlicher Behandlung. Drei Humoresken. Nr. 3627.

ornstein, Arthur, Der Theaterarzt und andere Humoresken. Nr. 3437.

eſſauer, Adolf, Götzendienst. Wiener Gesellschaftsbild. Dritte Auflage. Nr. 4024—26. Eleg. geb. 1 Mark

yulai, Paul, Ein alter Schauspieler. Nach dem Ungarischen von L. Rosner. Nr. 250.

eigel, Karl, Der Theaterteufel. Roman. Nr. 980.

oltei, Karl von, Der letzte Komödiant. Roman in drei Teilen. Nr. 4009/10. 4011/12. 4021/22. Elegant gebunden in einem Band 1.75 Mark.

Nötel, Louis, Vom Theater. Humoristische Erzählungen. 5 Bände. Nr. 1206. 1461. 1533. 1664. 1763.

Pauli, Karl, Theater-Humoresken. Mit 5 Illustrationen. Nr. 3505.

Schöne, Hermann, Theaterluft. Humoresken. Nr. 4205.

—, Welt und Scheinwelt. Humoresken. Nr. 4376.

—, Aus den Lehr- und Flegeljahren eines alten Schauspielers. Mit 3 Bildnissen des Verfassers u. einem biogr. Vorwort von H. Thimig. Nr. 4461/62. Geb. 80 Pf.

Vacano, Emil Mario, Komödianten. Nr. 2607.

Velde, C. F. van der, Das Liebhaber-Theater. Humoreske aus dem ersten Zehntel des 19. Jahrh. Nr. 112.

Weiser, Karl, Ein genialer Kerl. Erzählung aus dem Schauspielerleben vormärzlicher Zeit. Nr. 3400.

Wichert, Ernst, Ein Komödiant. Erzählung. Nr. 3878.

Aus Philipp Reclam's Universal-Bibl
Preis einer Nummer 20 Pf.

Musiker-Biographien.

Auber. Von A. Kohut. 3389.
Bach. Von Richard Batka. 3070.
Bellini. Von Paul Voß. 4238.
Beethoven. Von L. Nohl. 1181.
Bizet. Von Paul Voß. 3925.
Cherubini. Von Wittmann. 3434.
Franz. Von Procházka. 3273/74.
Gluck. Von Heinr. Welti. 2421.
Händel. Von Schrader. 3497.
Haydn. Von Ludw. Nohl. 1270.
Liszt. 1. Thl. Von L. Nohl. 1661.
Liszt. 2. Thl. Von A. Göl
Lortzing. Von H. Wittm
Marschner. Von Wittm
Mendelssohn. Von Schr
Meyerbeer. Von A. K
Mozart. Von L. Nohl.
Rossini. Von Dr. A. K
Schubert. Von A. Ni
Schumann. Von R. B
Spohr. Von Ludw. N
Wagner. Von L. Nohl
Weber. Von Ludw. Nohl. 1746.

Erinnerungen an Richard Wagn
Von H. von Wolzogen.
Nr. 2831.

Gesammelte Schriften über Musik und M
von Rob. Schumann.
Herausgegeben von Dr. Heinrich Simon.
3 Bände. Nr 2472/73. 2561/62. 2621/22.
Alle drei Bände in einen Band gebunden 1 M. 75

Musikalische Aphorismen.
Citate aus den Werken großer Philosophen, Schrift
Tonkünstler. Gesammelt und herausgegeben von D. Gi
Nr. 2401. 2. Auflage. — In Ganzleinenband 60
Höchst eleg. mit Goldschnitt geb. 1 M. 20 Pf.

Kurzgefaßte Allgemeine Musik
von C. A. Herm. Wolff,
Kapellmeister und Lehrer der Musik.
Nr. 3311. — Geb. 60 Pf.

Allgemeine Musikgeschichte
Populär dargestellt von Dr. Ludwig
Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heidelb
Nr. 1511/13. — In Ganzleinenband: 1 Mark.

Handlexikon der Musik.
Eine Encyklopädie der ganzen Tonk
Herausgegeben von Friedrich Bremer.
Nr. 1681/86. — In Ganzleinenband 1 M. 75 P

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
B4N84

Music

Nohl, Ludwig
Beethoven

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 09 03 04 001 5